

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

TAIANNI ROCHA DE SANTANA FERNANDES

A PEÇA *A PAIXÃO DE AJURICABA* E O PROTAGONISMO DO PENSAMENTO  
DESCOLONIZADOR NA AMAZÔNIA DA DÉCADA DE 1970.

Porto Velho  
2016

TAIANNI ROCHA DE SANTANA FERNANDES

A PEÇA *A PAIXÃO DE AJURICABA* E O PROTAGONISMO DO PENSAMENTO  
DESCOLONIZADOR NA AMAZÔNIA DA DÉCADA DE 1970.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Departamento de Línguas Vernáculas da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha  
Linha de pesquisa: Literatura, outros saberes e outras artes.

Porto Velho  
2016

**BIBLIOTECA CENTRAL PROF. ROBERTO DUARTE PIRES**  
**FICHA CATALOGRÁFICA**

F363p

Fernandes, Taianni Rocha de Santana.

*A Peça A Paixão de Ajuricaba e o protagonismo do pensamento descolonizador na Amazônia da década de 1970.* / Taianni Rocha de Santana Fernandes. Porto Velho, 2016.

97f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Fundação Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, 2016.

1. Ajuricaba. 2. Grupo TESC. 3. Teatro. 4. Descolonização. I. Fundação Universidade Federal de Rondônia. Mestrado em Estudos Literários. II. Título.

Bibliotecária responsável: Eliane Barros CRB11-549

TAIANNI ROCHA DE SANTANA FERNANDES

A PEÇA A PAIXÃO DE AJURICABA E O PROTAGONISMO DO PENSAMENTO  
DESCOLONIZADOR NA AMAZÔNIA DA DÉCADA DE 1970.

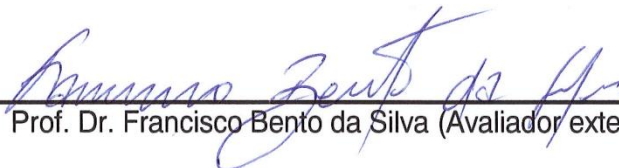
Dissertação para obtenção do título de mestre em Estudos Literários. Universidade Federal de Rondônia. Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários. Departamento de Línguas Vernáculas.

ORIENTADOR:

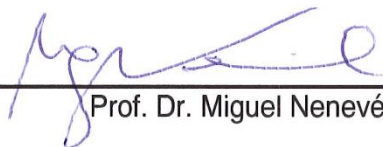


Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha

AVALIADORES:



Prof. Dr. Francisco Bento da Silva (Avaliador externo – UFAC)



Prof. Dr. Miguel Nenevé (Avaliador interno – UNIR)

Prof. Dr. Fernando Simplício dos Santos (Suplente – UNIR)

Resultado: \_\_\_\_\_

Porto Velho-RO, 09 de setembro de 2016.

Dedico este trabalho às  
minhas razões de viver: meu  
esposo, Marconis, e nossos  
filhos, Yuri e Kauã.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pelos dias de força e determinação; porém, devo agradecer também a muitas pessoas pela oportunidade desta grande conquista:

Ao meu esposo, Marconis, por todo amor, companheirismo e cumplicidade. Por todos os dias dedicados a mim e à família.

Aos meus filhos, Yuri e Kauã, pela animação e alegria.

Aos meus queridos pais, Luísa e Santana; irmãos, Thaisi e Tannaís; cunhados, Mariane, Morgana, Marcos, Wilson, Darkson; e sobrinhos, Alícia, Duani, Emanuel e João Vitor, pelo apoio, incentivo e compreensão, mesmo à distância.

Aos demais familiares e amigos, espalhados por este gigante Brasil, pelo encorajamento.

À Fundação Universidade Federal de Rondônia e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários, pelas oportunidades de aquisição de conhecimento.

Aos meus mestres, Sônia Sampaio, Miguel Nenevé e, em especial, ao meu orientador, Hélio Rocha, pelas leituras, incentivo e disponibilidade em compartilhar seus conhecimentos.

Aos membros da banca de qualificação, pelas contribuições.

Aos meus amigos da Turma MEL 2014, pelo companheirismo.

E aos meus queridos amigos do IFRO, pelo apoio.

É um encontro com a memória popular  
reprimida e uma homenagem à resistência.  
Deve ser recebida com emoção, solidariedade,  
mas, sobretudo com indignação aos  
opressores.  
Márcio Souza, sobre *A Paixão de Ajuricaba*.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa a peça de teatro *A Paixão de Ajuricaba*, encenada pela primeira vez pelo grupo de Teatro Experimental do SESC Amazônia (TESC), no ano de 1974. Escrita pelo dramaturgo e escritor manauara Márcio Gonçalves Bentes de Souza, *A Paixão de Ajuricaba* é uma obra literária que representa, em uma nova perspectiva, os conflitos históricos entre indígenas e portugueses ocorridos no período de colonização dos territórios do vale do Rio Negro na Amazônia brasileira. Propõe-se, com este trabalho investigativo, uma reflexão sobre o fazer teatral no período de 1968 a 1978 na Amazônia, e faremos algumas apreciações sobre o papel do grupo TESC e do escritor Márcio Souza, levando em consideração que eles dramatizam temas locais sob a perspectiva de resgate e ressignificação da historiografia amazônica. Além disso, faz-se um estudo de base pós-colonialista das práticas discursivas, procurando apontar indícios de que essa obra pode ser considerada descolonizadora, a partir da interpretação e da análise dos discursos e contradiscursos. Para tanto, utiliza-se mão das contribuições dos teóricos Edward Said (1991), Homi Bhabha (1998), Frantz Fanon (1968), Tzvetan Todorov (1983) e Albert Memmi (1977) para evidenciarmos o processo de resistência, ressignificação do passado, representação cultural e descolonização presentes na obra *A paixão de Ajuricaba* (2005).

**PALAVRAS-CHAVE:** Ajuricaba. Grupo TESC. Teatro. Descolonização.



## ABSTRACT

In this thesis we do an analysis of the play *A Paixão de Ajuricaba*, staged for the first time at TESC Group - Teatro Experimental do SESC Amazônia, in 1974. Written by the playwright and writer manauara Márcio Gonçalves Bentes de Souza, *A Paixão de Ajuricaba* represents the historical conflicts between indigenous and Portuguese during the period of colonization of the territories of the Valley of Rio Negro, in the Brazilian Amazonia. We propose here a reflection on the theatrical construction to the period from 1968 to 1978 in the Amazonia, with some considerations on the role of TESC Group and Márcio Souza in the process of rescue and reframe the Amazonian Historiography. In addition, we do an investigative study on the discursive practices, pointing possible evidences that this work – *A Paixão de Ajuricaba* - can be considered a work of decolonization through the interpretation and analysis of discourses and counter-discourses present in the book. Therefore, we used the contributions of theorists such as Edward Said (1991), Homi Bhabha (1998) and Frantz Fanon (1968) to evidence the resistance, past reframing, cultural representation and decolonization present in the *A Paixão de Ajuricaba* (2005).

**KEYWORDS:** Ajuricaba. Group TESC. Theater. Decolonization.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Cartaz da encenação de 1974..	14
<b>Figura 2.</b> Guerra entre nativos e europeus - século XVIII.....	32
<b>Figura 3.</b> Teatro Amazonas, Manaus .....	36
<b>Figura 4.</b> Teatro Amazonas, Manaus .....	37
<b>Figura 5.</b> Teatro da Paz, Belém do Pará .....	37
<b>Figura 6.</b> Espetáculo <i>Espinhos no Coração</i> .....	46
<b>Figura 7.</b> Espetáculo <i>Eles não usam black-tie</i> .....	48
<b>Figura 8.</b> Espetáculo <i>A Paixão de Ajuricaba</i> .....	53
<b>Figura 9.</b> Mapa das viagens do TESC.....	54
<b>Figura 10.</b> Retrato simbólico de Ajuricaba.....	68

## SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA.....	12
EM CARTAZ.....	14
ATO I – PREPARATIVOS PARA O ESPETÁCULO.....	18
<b>Cena 1 – <i>A Paixão de Ajuricaba</i>, de Márcio Souza: reflexões e relevância .</b>	<b>18</b>
<b>Cena 2 – <i>A Paixão de Ajuricaba</i>: crítica à postura colonizadora.....</b>	<b>22</b>
ATO II – O ESPETÁCULO: <i>A PAIXÃO DE AJURICABA</i> NA HISTÓRIA E NAS ARTES .....	32
<b>Cena 1 – Aspectos socioculturais do teatro amazonense .....</b>	<b>32</b>
<b>Cena 2 – O Grupo de Teatro TESC e Márcio Souza: expressão teatral     revolucionária em Manaus.....</b>	<b>43</b>
ATO III – FECHAM-SE AS CORTINAS E ABREM-SE OS HORIZONTES: A CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO DESCOLONIZADOR NAS ARTES CÊNICAS.....	57
<b>Cena 1 – Contexto histórico: a Amazônia de Ajuricaba e de todos os     indígenas .....</b>	<b>57</b>
<b>Cena 2 – <i>A Paixão de Ajuricaba</i>: expressividade artística em destaque .....</b>	<b>71</b>
À GUIA DE CONCLUSÃO .....	90
LUTA, RESISTÊNCIA E DESCOLONIZAÇÃO .....	90
REFERÊNCIAS.....	93

## NOTA PRÉVIA

Propomos um convite: venha conhecer ou reviver um pouco da história de um grande líder indígena amazonense, o *tuxaua* Ajuricaba, a partir da leitura/análise da peça *A Paixão de Ajuricaba*, do dramaturgo Márcio Gonçalves Bentes de Souza. Nascido em 1946, em Manaus, capital do estado do Amazonas. Souza é escritor, crítico de cinema, jornalista, dramaturgo, ensaísta e romancista. Para o teatro, escreveu diversas peças, entre elas *As folhas do látex* (1976), *Tem piranha no pirarucu* (1978) e *A Paixão de Ajuricaba* (1974); também é autor das obras literárias *Galvez – Imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980), *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* (1982), *O Palco Verde* (1984), entre outras.

Como chegamos a este objeto de estudo? Por que estudar esta obra histórico-cênico-literária? Que disciplinas e estudos realizados durante o mestrado suscitaram o desejo de estudar a Amazônia enquanto construto discursivo?

A ideia de pesquisar alguns elementos do teatro a partir da peça *A paixão de Ajuricaba* (2005) surgiu por intermédio do professor Hélio Rodrigues da Rocha<sup>1</sup> e de seus estudos sobre a historiografia amazônica com base em relatos de viagem de estrangeiros à América do Sul.

Além disso, diversas indagações foram surgindo durante o mestrado, enquanto cursávamos as disciplinas “Crítica Literária: correntes críticas”, ministrada pela professora Cláudia Correia; “Filologia Política”, com o professor Júlio Rocha; “Prosa e Poesia Contemporâneas”, ministrada pela professora Milena Magalhães; “Estudos de Literatura Comparada”, com o professor Pedro Monteiro; “Literatura e Estudos Pós-Coloniais”, ministrada pelos professores Miguel Nenevé e Sônia Sampaio; e “Metodologia da Pesquisa”, com a professora Sônia Sampaio.

Após as leituras sugeridas – a respeito do período de colonização da Amazônia brasileira e da relação entre literatura, história e teoria pós-colonial –, questionamo-nos: qual o papel do escritor pós-colonial brasileiro? Sobre o que escritores amazonenses escrevem e quais são suas posições discursivas em relação ao meio natural e social? Quais as posições discursivas assumidas por

---

<sup>1</sup> Hélio Rodrigues da Rocha, professor da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), é doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Obras publicadas: *O Mar e Selva: sobre a viagem de Henry Major Tomlinson ao Brasil* (2012), *Microfísicas do imperialismo: a Amazônia rondoniense e acreana em quatro relatos de viagem* (2012), *Maciary, ou para além do encontro das águas* (2012), *As Gaivotas* (2015), entre outras.

viajantes estrangeiros sobre a Amazônia? Qual o viés discursivo de escritores brasileiros que rememoram histórias da Amazônia em suas produções discursivas?

Diante de tantas questões e de mais leituras, deparamo-nos (e essa foi uma sugestão do meu orientador) com a peça teatral *A Paixão de Ajuricaba*; o autor amazonense Márcio Gonçalves Bentes de Souza propõe um resgate e uma valorização do fazer literário amazônico. Por essa razão, pretendemos investigar as representações da Amazônia a partir da perspectiva desse manauara.

## EM CARTAZ...



**Figura 1:** Cartaz da encenação de 1974.

**Fonte:** Azancoth, 2009, p. 176.

Este enigmático cartaz em preto e branco, no qual se representa um ser desfigurado e acorrentado que parece suplicar algo aos céus, foi o convite aos espectadores para assistirem, em 1974, a uma peça de teatro denominada *A Paixão de Ajuricaba*, cujo enredo tratava de contar a história de amor entre o guerreiro manau Ajuricaba e Inhambu, nativa de uma tribo rival. Além disso, retratava as histórias de construção desse amor, bem como o universo amazônico, ao apresentar os conflitos que envolveram diversas nações indígenas e os portugueses durante o século XVIII.

Neste trabalho, analisamos a peça de teatro *A Paixão de Ajuricaba* (2005), representada pelo grupo de Teatro Experimental do SESC Amazônia (TESC), escrita e dirigida por Márcio Gonçalves Bentes de Souza – escritor, dramaturgo e ensaísta nascido em Manaus, capital do estado do Amazonas, em 04 de março de 1946. Apresentamos algumas considerações sobre o papel das produções artísticas do grupo TESC, bem como verificaremos a contribuição de Márcio Souza, um dos principais integrantes do grupo, no período de 1968 a 1978 – nesse contexto de censura e proibições da ditadura militar no Brasil.

Pretendemos realizar um estudo investigativo da prática discursiva presente na obra literária, dramática e teatral de Márcio Souza, *A Paixão de Ajuricaba* (2005), apontando os indícios de que a peça pode ser considerada descolonizadora, a partir da interpretação e da análise dos discursos e contradiscursos nela presentes. Procuramos identificar por que a peça pode representar um pensamento descolonizador e uma crítica à ditadura militar.

Para tanto, tomamos por base, inicialmente, o conceito de Michel Foucault, em seu livro *A arqueologia do saber* (1972), no qual afirma que prática discursiva é um

conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 1972, p. 136).

Desta forma, averiguamos as “condições de exercício da função enunciativa” entre os atores que compõem a obra em análise: a) o colonizador, representado pelos soldados e comandantes do exército português e b) o colonizado, retratado pelos indígenas, em especial, Ajuricaba, Inhambu e Dieroá. Apreciamos, também, os discursos presentes na obra e sua relação ou não com o surgimento de um pensamento descolonizador no estado do Amazonas durante a ditadura militar no Brasil, que compreende os anos de 1968 a 1978.

Por analisarmos uma obra teatral, resolvemos dividir esta dissertação em atos e cenas, como se também nosso trabalho seguisse a mesma estrutura da peça de teatro que ora estudamos. Ressaltamos que esta divisão não deve descaracterizar o teor científico desta pesquisa, tendo em vista que apreciamos a obra de Souza, comparando-a e avaliando-a de acordo com as teorias pós-coloniais.

Sendo assim, os capítulos serão, aqui, chamados de atos e os subcapítulos de cenas. Inicialmente, no Ato I – *Preparativos para o espetáculo*, na Cena 1 – *A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza: reflexões e relevância acadêmica*, pretendemos debater com outros estudiosos que também se debruçaram sobre esta peça, apresentando a relevância dos aspectos teóricos analisados por cada um deles. Na Cena 2 – *A Paixão de Ajuricaba: crítica à postura colonizadora*, evidenciamos a teoria pós-colonial e seus principais autores e críticos, procurando relacioná-la à obra em estudo.

No Ato II – *O espetáculo: A paixão de Ajuricaba na história e nas artes*, a Cena 1 – *Aspectos socioculturais do teatro amazonense* discorre sobre a contextualização histórica dos acontecimentos que envolveram o processo de constituição do teatro na região amazônica, apontando as preferências temáticas dos espetáculos realizados no Teatro Amazonas e dos produzidos em praças e locais alternativos, no início do século XIX.

Em seguida, no mesmo ato, na Cena 2 – *O grupo de teatro TESC e Márcio Souza: expressão teatral revolucionária em Manaus*, investigamos o papel do grupo Teatro Experimental do SESC Amazônia na consolidação do teatro amazonense considerado marginal, sem nos esquecermos de estudar a importante participação e influência do dramaturgo Márcio Souza nesse contexto.

No Ato III – *Fecham-se as cortinas e abrem-se os horizontes: A construção do pensamento descolonizador nas artes cênicas*, na Cena 1 – *Contexto histórico: a Amazônia de Ajuricaba e de todos os indígenas*, elaboramos uma apresentação do contexto histórico que envolve o enredo da peça, o século XVIII, destacando, especialmente, a vida da personagem central, Ajuricaba, com o objetivo de estudar o papel deste líder na defesa de seu povo e na luta por liberdade. Além disso, avaliamos as relações entre as características “reais” e históricas do líder nativo e as características ficcionais da personagem teatralizado na obra de Márcio Sousa, fazendo uma reflexão da obra trágica *A Paixão de Ajuricaba*.

Dando sequência ao Ato II, na Cena 2 – *A Paixão de Ajuricaba: expressividade artística em destaque*, investigamos as práticas discursivas presentes no processo de colonização da Amazônia brasileira e na resistência liderada por Ajuricaba, descritas na obra em estudo.

Ainda nesta mesma cena, analisamos o valor artístico da obra estudada, bem como a função de cada personagem da peça teatral – Ajuricaba, Inhambu, Teodósio, Comandante Português, Irmão Carmelita, Pajé e o Soldado Português –, observando os valores identitários que cada uma representa – força x medo, resistência x submissão – e verificando os diversos sentidos onomásticos das personagens, os quais esclareceremos mais adiante.

Propomos, também, verificar qual discurso se sobressaiu ao outro na construção do imaginário sobre a região amazônica: o discurso do colonizador, que pretendia manter sua soberania e o poder, ou o do líder indígena revolucionário, que



doou a vida pela liberdade? De que forma ocorreu o processo de constituição desses discursos?

Na última parte do trabalho, intitulada *À guisa de conclusão – luta, resistência e descolonização*, propomos analisar como o discurso de liberdade da personagem Ajuricaba nos revela a beleza e a força dessa nação indígena, os Manau, do vale do rio Negro. Analisamos também os valores e evidências de luta e resistência das personagens da obra *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza.

Analisamos esses discursos com base em teóricos e críticos como Albert Memmi e Enrique Dussel, entre outros pesquisadores que versam sobre cultura, sociedade, identidade, discurso e relações de poder. Porém, essa literatura será usada em companhia dos estudos pós-coloniais, de teóricos e críticos como Edward Said, Frantz Fanon, Homi Bhabha, Aimé Césaire, Tzvetan Todorov, posto que a teoria pós-colonialista se vale das noções de colonizado, colonizador, estereótipo, discriminação, cultura x Cultura, Identidade, multiculturalismo, etc.

Enfim, nesta pesquisa, analisamos os discursos coloniais e/ou pós-coloniais na tessitura da peça de teatro *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza.

## ATO I – PREPARATIVOS PARA O ESPETÁCULO

### **Cena 1 – *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza: reflexões e relevância**

*É um encontro com a memória popular  
reprimida e uma homenagem à resistência.  
Deve ser recebida com emoção,  
solidariedade, mas, sobretudo com  
indignação aos opressores.*  
(Trecho da fala de Márcio Souza sobre  
*A Paixão de Ajuricaba*)

A literatura, de modo geral, propõe recriar uma realidade a partir dos olhos ou da perspectiva de quem escreve. Por meio dos gêneros literários de ficção – contos, novelas, romances, entre outros –, essa realidade se mostra ao leitor para que dela possa se apropriar e, na medida do possível, transformá-la. Nas obras de alguns escritores, percebemos que um texto, além de recriar o “real”, também pode ser sinônimo de resistência e luta contra os processos de dominação de um povo. Nessa perspectiva, a literatura pode ser vista como um meio de repensar e recontar a história.

A epígrafe supracitada reflete mais esse papel da literatura. Por essa razão, tomamos como base as palavras do escritor manauara Márcio Gonçalves Bentes de Souza para apresentar o nosso objeto de estudos: a peça de teatro *A Paixão de Ajuricaba*, escrita e dirigida por ele, que representa “um encontro com a memória popular” dos povos indígenas que tanto sofreram no período de colonização brasileira, mais especificamente na Amazônia.

*A Paixão de Ajuricaba* é um espetáculo dramático que trata de lutas, amor e resistência. É uma releitura da vida do indígena Ajuricaba que, segundo documentos constantes nos livros *História da Amazônia*, de Márcio Souza (2009), e *A Presença Indígena na Formação do Brasil*, de Nádia Farage (2006), viveu e lutou pelos povos nativos do rio Negro, na região Norte do Brasil, no período de 1722 e 1728.

A obra trágica de Souza propõe, portanto, um reencontro com o passado que fora esquecido e que precisava ser rememorado, empregando uma linguagem rebuscada e delicada que envolve o leitor pela força dos fatos históricos retratados. O texto propõe ao leitor um redescobrimento destes fatos a partir do olhar dos indígenas, os quais sofreram com o processo de colonização.

Por essa razão, apresentamos essa peça como uma obra descolonizadora, pois acreditamos que pode ser lida como um mecanismo de resistência e resgate da memória dos povos indígenas, conforme os preceitos do pós-colonialismo – considerações essas que pontuaremos, mais detalhadamente, nas próximas cenas.

Portanto, torna-se necessária a divulgação desta obra para a academia e comunidade geral. Para corroborar nossa percepção a respeito da relevância de *A Paixão de Ajuricaba*, apresentamos a seguir outros pesquisadores que também se debruçaram sobre a obra, com pontos de vistas diferenciados.

Encontramos diversas produções textuais em meios eletrônicos de comunicação que analisaram o líder indígena Ajuricaba, personagem principal da peça de Márcio Souza, objeto de nosso estudo. O artigo de Luana de Vasconcelos Pantoja (2011), “*A Paixão de Ajuricaba: um mergulho para a morte e um salto para a imortalidade na literatura amazonense*”, publicado no site *Consciência Política*, explicita os feitos heroicos desse líder Manau e a repercussão da atitude de Ajuricaba nos dias atuais. Para a autora, “Ajuricaba pulou da canoa de seus opressores para as águas da memória popular, libertando-se dos grilhões e ressuscitando como um símbolo de coragem, liberdade e inspiração”<sup>2</sup>.

Ainda referindo-nos ao artigo, Luana Pantoja aponta o processo de criação do grupo TESC e seus principais objetivos. Além disso, o texto apresenta o enredo da peça, tomando por base alguns de seus trechos – sem que se faça uma discussão teórica acerca da temática abordada –, porém, direciona-se para as falas de Souza, que propõe um texto com vistas a demonstrar “indignação aos opressores”.

Luís Otávio Barata (2010), dramaturgo e fundador do Teatro Cena Aberta, em Belém do Pará (1976), no texto “*A Paixão de Ajuricaba (1978/79)*” publicado no site *O palhaço de Deus*, aponta a opção do grupo TESC em realizar encenações com temáticas regionais. Aproveitando essa mesma intenção de apresentar textos que referenciassem os problemas locais, o Teatro Cena Aberta, dirigido por ele em Belém, encenou a peça *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza, nos anos de 1978 e 1979 – adaptando-a à realidade político-social da capital do Pará.

Verificamos que a peça torna-se referência para outros diretores de teatro que também dispunham em contar e recontar a história de sua região. Por esse motivo,

---

<sup>2</sup> Disponível em <http://www.portalconscienciapolitica.com.br/products/a-paix%C3%A3o-de-ajuricaba%3A-um-mergulho-para-a-morte-e-um-salto-para-imortalidade-na-literatura-amazonense/>. Acessado em 12 de jun. de 2016.

compreendemos a repercussão e a relevância do texto de Souza e seu impacto na sociedade, a julgar pelo fato de que a peça foi adaptada e encenada em outro contexto.

Outro artigo que também aborda a peça é “Paixão na Zona Franca: Márcio Souza e a Dramaturgia na Amazônia”, de Rainério Lima e Sandra Luna (2010). Nesse texto, os autores elencam os acontecimentos que culminaram na produção da peça *A Paixão de Ajuricaba*, bem como na repercussão das produções teatrais do grupo TESC; discutem, ainda, o processo cultural de formação da dramaturgia produzida na Amazônia brasileira, apresentando a peça como uma “resistência democrática da região à ditadura militar imposta à sociedade brasileira” (LUNA; LIMA, 2010, p. 180). Segundo os autores,

Embora a morte de Ajuricaba seja, em sua concretude objetivada, o fim do vigor guerreiro do amante de Inhambu, seu encantamento nas águas e a eternização de seu espírito de luta erigem uma portentosa ponte entre o passado e o presente, este simbolizado na postura desafiadora e afirmativa de Dieroá, substituto de Ajuricaba, necessário contraponto combativo contra a colonização e a neocolonização, voz emblemática que reverbera o potencial de resistência e luta dos povos indígenas do Alto Rio Negro, aqui flagrados numa tentativa quase heróica de escrever com sangue algumas linhas na história do moderno teatro brasileiro, também esta ainda carente de reescritura (LUNA; LIMA, 2010, p. 197).

Constataremos mais adiante que os diálogos de resistência presentes no texto de Souza harmonizam-se com as prescrições da teoria pós-colonial, pois assim como Luna e Lima concluem, a encenação das lutas dos indígenas contra os opressores serviram de “ponte entre o passado e o presente”, favorecendo o autoconhecimento e a revisão da historiografia, bem como contribuíram para a “reescritura” destes acontecimentos.

Na tese “Amazônia Revisitada: de Carvajal a Márcio Souza”, João Carlos de Carvalho faz uma investigação do percurso histórico dos discursos que formaram a Amazônia. O autor faz uma análise das obras ficcionais de Márcio Souza que têm como referência a Amazônia, e apresenta Márcio Souza como “um dos primeiros a perceber a importância de se discutir e problematizar a herança discursiva da Amazônia” (CARVALHO, 2001, p. 14). Na tese, alguns parágrafos são dedicados à peça *A Paixão de Ajuricaba* para afirmar que ao apresentar dois finais para o espetáculo – Ajuricaba jogando-se ao rio e Ajuricaba sendo jogado covardemente ao

rio – assegura a “liberdade de criação [que] marcará também toda a produção de ficção histórica de Márcio Souza” (CARVALHO, 2001, p. 152).

Vinicius Alves do Amaral, na dissertação “Ou a revolta ou a obediência estúpida: Aldísio Filgueiras frente à ditadura civil-militar” (1964-1968) analisa a obra do poeta amazonense Aldísio de Figueiras – amigo e companheiro de trabalho de Márcio Souza no TESC – como instrumento de resistência ao Golpe da Ditadura Militar. Apesar de ter como objeto de estudo depoimentos e obra de Figueiras, através da abordagem teórica de Pierre Bourdieu, o autor dispensa muitos comentários sobre Márcio Souza, pois segundo ele, “Souza tenta introduzir no TESC uma preocupação mais sociológica, motivada na incorporação crítica da história e da cultura regional” (AMARAL, 2005, p. 132).

A dissertação de mestrado de Mariana Balduino da Costa (2012), “Personagens e Identidades em *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza”, também analisa a peça escrita por Souza. Neste caso, a pesquisadora priorizou os aspectos relevantes sobre as personagens da peça, analisando a maneira como construíram e reconstruíram suas identidades; fez, também, um contraponto sobre os aspectos trágicos do texto, baseando-se nas contribuições teóricas de Pierre Grimal, Rene Girard, Aristóteles e Descartes. O trabalho de Mariana Balduino ratifica, de maneira bastante didática, a importância das obras artísticas produzidas às margens dos grandes centros culturais e a necessidade de estudarmos essas produções, de modo a valorizar a cultura dos povos amazônicos.

Verificamos, com essas diversas pesquisas, que a produção literária realizada na Amazônia, especialmente a obra de Márcio Souza, passa a ser discutida em diversas instâncias, artigos, dissertações e teses. Aludimos que a literatura produzida por autores amazônicos podem contribuir de alguma maneira para a formação de um discurso que revisita a Historiografia oficial, fazendo com que haja uma reescrita ou uma ressignificação dos valores culturais dos povos amazônicos.

Por essa razão, propomos uma análise de *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza, na perspectiva pós-colonialista dos teóricos e críticos Edward Said (1991), Homi Bhabha (1998), Frantz Fanon (1968), Tzvetan Todorov (1983) e Albert Memmi (1977), com os quais projetamos uma análise dos processos discursivos nas produções literárias advindas de países colonizados, observando os valores e as evidências de luta e resistência dos povos indígenas retratados na peça.

## Cena 2 – A Paixão de Ajuricaba: crítica à postura colonizadora

*O espaço colonial é a terra incógnita ou terra  
nulla, a terra vazia ou deserta cuja história  
tem e ser começada, cujos arquivos devem  
ser preenchidos, cujo progresso futuro deve  
ser assegurado na modernidade.*  
Homi Bhabha

De acordo com o dicionário eletrônico Houaiss, uma das acepções de discurso para a literatura é uma “série de enunciados significativos que expressam a maneira de pensar e de agir e/ou as circunstâncias identificadas com um certo assunto, meio ou grupo”. Esse significado, que relaciona discurso à maneira de pensar de um grupo, pode ser complementado pela ideia de que podemos reescrever ou reelaborar um discurso a partir de outro – assim como afirma Maria Aparecida Baccega, pois “as sociedades são constituídas a partir de vários discursos que somos capazes de reproduzir, elaborar, reelaborar, construindo novos discursos” (BACCEGA, 2007, p. 48).

O discurso também pode ser compreendido como um meio de sustentação de uma ideologia. Nesse caso, os grupos mais influentes ou mais fortes sustentam seus discursos ideológicos ou suas “práticas discursivas”, de acordo com seus interesses.

Michel Foucault, em seu livro *A arqueologia do saber* (1972), afirma que prática discursiva é um

conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 1972, p. 136).

Desta forma, as “condições de exercício da função enunciativa” dos discursos colonizador e descolonizador, no período da colonização da região amazônica, sugerem um enfrentamento na forma de pensar dos exploradores – os portugueses – e dos explorados – os povos indígenas.

Para que possamos compreender esses enfrentamentos e influências discursivas, apresentamos, neste momento, as reflexões dos teóricos pós-coloniais

acerca das ideologias do processo de colonização que preconizam o discurso colonialista e o discurso descolonizador para fundamentar nosso trabalho.

Nessa perspectiva, começamos com Mário Andrade, ao prefaciando a obra *Discurso sobre o colonialismo*, de Aimé Césaire, ao enfatizar que a essência do colonialismo está dividida em dois aspectos: “o de um regime de exploração desenfreada de imensas massas humanas que tem sua origem na violência e só se sustém pela violência, e o de uma forma moderna de pilhagem” (CÉSAIRE, 1978, p. 07).

Desta maneira, é possível perceber que o discurso do explorador/colonizador costumava apontar para a inferioridade daqueles que não pertenciam ao seu grupo, procurando dominar e aniquilar a cultura e as crenças desses povos explorados. Já o discurso do colonizado, construído pelo colonizador, assimilava essa subjugação imposta violentamente e que propunha a desumanização dos povos colonizados. Mário Andrade ainda afirma que esse processo do colonialismo “desciviliza simultaneamente o colonizador e o colonizado” (CÉSAIRE, 1978, p. 07).

Assim, para suprir a necessidade de estudar esses diversos discursos presentes nas obras literárias – tanto nas que sustentam os discursos colonizadores quanto nas que resistem e os subvertem –, surgem os estudos pós-coloniais, os quais propõem analisar esses processos discursivos nas produções literárias. Para Thomas Bonnici, estudioso do pós-colonialismo:

Desde a sua sistematização nos anos 1970, a crítica pós-colonial se preocupou com a preservação e documentação da literatura produzida pelos povos degradados como ‘selvagens’, ‘primitivos’ e ‘incultos’ pelo imperialismo; com a recuperação das fontes alternativas da força cultural de povos colonizados; com o reconhecimento das distorções produzidas pelo imperialismo e mantidas pelo sistema capitalista atual (BONNICI, 2012, p. 21).

Com os estudos advindos da teoria pós-colonial, cujo surgimento sofreu influência dos estudos culturais e da crítica literária, passou-se a averiguar e investigar a forma como a sociedade é representada pela literatura produzida nos países colonizados. Os efeitos culturais, políticos e sociais impostos pelos colonizadores ou a resistência organizada pelos colonizados passam a ser objetos de estudo dessa teoria.

Edward Said, teórico palestino e autor da obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1978), foi um dos precursores da teoria pós-colonialista por levar as discussões e reflexões acerca das relações de poder e de dominação estabelecidas entre Ocidente e Oriente até à academia. Na obra, Said interpreta a caracterização feita pelo Oriente a partir do olhar eurocêntrico do Ocidente, observando que o europeu/ocidental se considera pertencente ao mundo civilizado, ao passo que o não-europeu/oriental é representado pelo mundo não civilizado. Na visão do teórico, os estudos sobre o orientalismo buscavam desmistificar a ideia de que o Oriente “fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis” (SAID, 1990, p. 13).

Por consequência, não era possível analisar a relação entre Ocidente e Oriente sem perceber a “relação de poder, dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia”; portanto, o orientalismo estudado por Said analisa de que forma o Ocidente pensa o Oriente, caracterizando-o a partir das suas necessidades políticas, econômicas e sociais (SAID, 1990, p. 17). Sua obra nos ajuda a compreender que as relações entre Ocidente e Oriente se constituíram por intermédio de uma verdadeira colonização cultural e territorial do Oriente Médio. Portanto, para Edward Said, entre outras acepções, o orientalismo “é antes uma distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos” que impõe a superioridade da cultura ocidental em relação à cultura oriental (SAID, 1990, p. 24).

Esse tipo de relação constituída a partir da colonização e da dominação de um povo também pode ser verificado também entre os hemisférios norte e sul. No Brasil, quando estudamos, por exemplo, os relatos dos viajantes que estiveram na região Norte no século XVII. Pensando nisso, entendemos que as “invenções” dos textos produzidos pelos colonizadores portugueses – nos quais identificavam os indígenas como “seres exóticos” e a Amazônia como um lugar de “paisagens obsessivas” – tinham, como propósito, afirmar a superioridade da cultura do europeu frente à imagem do outro/índigena. Márcio Souza afirma que:

As crônicas dos primeiros viajantes são de escrupulosa sobriedade em relação aos sofrimentos dos índios. Por meio desses escritos instala-se, para sempre, a incapacidade de reconhecer o índio em sua alteridade. Negaram ao índio o direito de ser índio. Ele, o selvagem, vai pagar um alto preço pela sua participação na



Comunhão dos Santos. E com o sequestro da alteridade do índio, ficou também a Amazônia (SOUZA, 2009, p.81).

Como forma de resistência a essa caracterização dos povos colonizados e a essa negação da alteridade, diversos escritores, assim como Márcio Souza, assumiram um papel muito importante na proposição de uma releitura do passado de dominação, por meio de textos que sugerem um pensamento descolonizador. É o caso da obra em estudo, *A Paixão de Ajuricaba*, que propõe uma ressignificação do passado de colonização dos povos indígenas que foram massacrados no período colonial.

Para Homi Bhabha, escritor indiano e um dos teóricos pós-coloniais, a prática discursiva das minorias possibilita uma reavaliação dessas diferentes culturas, especialmente das que sofreram ações de dominação e subjugação, fazendo-nos perceber os valores incalculáveis dessas culturas:

[...] toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e de pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ele emerge em formas culturais não – canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da 'ideia' de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social (BHABHA, 1998, p.240).

Nos textos literários produzidos em países colonizados – especificamente os escritos por autores que nasceram em países nos quais é feito um resgate dos fatos históricos do período colonial –, é possível verificarmos as relações de poder e de força entre os colonizados e os colonizadores. No caso da peça *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza, os colonizados foram representados pelo líder indígena Ajuricaba; por Inhambu, sua amada e lutadora esposa; e por Teodósio, o indígena aculturado que foi carcereiro na prisão dos portugueses. Já os colonizadores foram representados pelo Comandante Português, os Soldados e o Irmão Carmelita.

As “demandas e práticas incomensuráveis” dessas produções, como teoriza Bhabha na citação, passaram a ser investigadas com base nos estudos pós-

coloniais, que proporcionaram uma transformação nas “nossas estratégias críticas” de como olhar e avaliar essas produções.

Com as diretrizes de Bhabha, percebemos que as diferenças culturais produzem um rompimento no modo de entendermos o mundo, pois segundo o teórico, precisamos reescrever nosso imaginário social, perceber a hibridização das culturas e transformar “nossas estratégias críticas” (BHABHA, 1998). Sobre as diferenças entre povos e o olhar das minorias, Bhabha afirma que “a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica” (BHABHA, 1998, p. 20-1).

Miguel Nenevé, professor e pesquisador da Universidade Federal de Rondônia, no texto “A teoria do Pós-colonialismo e algumas contribuições para a educação” afirma que “o Pós-colonialismo, portanto acentua as bases no descentramento e na pluralidade, por meio da transformação da condição marginal na fonte de criação” (NENEVÉ, 2005-2006, p. 140-141). Neste sentido, a teoria pós-colonialista propõe estudar as produções escritas por autores nascidos em países colonizados, como é o caso de Márcio Souza, com o objetivo de abrir portas para a descoberta de novos mundos e perspectivas.

Frantz Fanon, psicanalista martinicano – um dos mais revolucionários entre os teóricos pós-colonialistas –, em seu livro *Os condenados da terra*, faz um diagnóstico da colonização que serve de parâmetro para muitos estudiosos como o próprio Homi Bhabha. Fanon estudou as consequências psicológicas das atrocidades praticadas pelos colonizadores e, por essa razão, considera que, assim como a colonização é violenta, o processo de descolonização também é “fenômeno violento”, pois é “a reivindicação mínima do colonizado” (FANON, 1968, p. 25-6).

O prefácio de *Os condenados da terra*, escrito por Jean-Paul Sartre, também comenta acerca dessa violência, pois “a violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses homens subjugados; procura desumanizá-los” (FANON, 1968, p. 09).

Na peça *A paixão de Ajuricaba*, Souza põe o discurso colonizador em debate ao representar a subjugação do líder Ajuricaba, de Inhambu e Teodósio. *A Paixão de Ajuricaba* descreve, portanto, os hábitos, as crenças de uma tribo indígena amazônica e o clima harmônico entre os nativos e a natureza. Essa harmonia passa a se desfazer com o surgimento do homem branco, que mata indiscriminadamente

para impor e demarcar território. As aflições e os embates desse encontro entre nativos e estrangeiros são apresentados, evidenciando a perspectiva e o ponto de vista do colonizado que precisa se rebelar contra os discursos do colonizador.

A seguir, apresentamos os discursos colonizadores presentes no espetáculo e, posteriormente, comentaremos os contradiscursos a esses discursos e as passagens que consideramos descolonizadoras.

Na dramaturgia, a personagem principal, Ajuricaba, é considerada pelos colonizadores portugueses uma ameaça às pretensões do império, e, por essa razão, precisa ser preso e humilhado para servir de exemplo aos demais que também se insurgissem contra o reino português. O discurso colonial é reforçado e a imposição cultural é intensificada tendo em vista que, para Homi Bhabha, “o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerativos com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (BHABHA, 1998, p.111).

Albert Memmi também aborda essas questões em sua obra *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*, ao apresentar os valores que são compartilhados pelos colonizadores: sentimento de superioridade cultural, o desejo de legitimação das atrocidades e da usurpação dos bens do outro (MEMMI, 1977).

Essa postura colonizadora pode ser percebida no trecho a seguir, quando Ajuricaba apresenta para Inhambu as perversidades dos colonizadores:

AJURICABA – Vê, Inhambu, são os nossos irmãos trabalhando na selva para o branco. Vê como eles são fustigados e como eles já não podem mais caçar nem pescar tucumãs, nem pintar o rosto para um dabacuri. Vê como eles já não temem Cainhamé e se apavoram com Jurupari. Vê como eles tapam os ouvidos para iurupari e não procuram mais se purificar as varetas da festa docaapi. Como eles vivem agora, assim tão destruídos! Vê, inhambu, todos acorrentados em correntes pesadas e suas costas mostram-se lanhadas de castigos ferozes... Setenta mil trucidados de um só golpe. Setenta mil orelhas salgadas aos pés do rei de Portugal (SOUZA, 2005, p.37-8).

Percebemos que a cultura e os costumes dos nativos eram destruídos diante das imposições dos “conquistadores”, pois “correntes pesadas” e “castigos ferozes” eram praticados em nome dessa conquista territorial. Inúmeras mortes foram computadas por Ajuricaba – “setenta mil trucidados de um só golpe” – para que a cultura europeia se sobrepusesse. Para Roland Corbisier, prefaciador do livro *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, de Albert Memmi, essa

superioridade da cultura do colonizador é uma conquista que jamais deve sucumbir, considerando que “o colonizador, enquanto tal, é, pois, necessariamente conservador, quer dizer, não pode deixar de querer a conservação do estatuto colonial de que é único beneficiário” (MEMMI, 1977, p.09).

Esse discurso do colonizador pode ser percebido em diversas passagens do espetáculo. No trecho a seguir, os portugueses planejam pôr um fim na resistência de Ajuricaba para prosseguir com o seu domínio territorial:

CORO – Mas os portugueses não podiam tolerar por muito tempo a resistência de Ajuricaba. Eles precisam fincar suas tropas na área do rio Negro, sob pena de perderem o domínio para os outros europeus. Ajuricaba impedia o avanço de qualquer tropa lusitana e guerreava os índios traidores. O nome Ajuricaba logo foi conhecido na capital da província. Era preciso destruir o caudilho da selva (SOUZA, 2005, p. 41- 2).

Para sustentar seus domínios, os portugueses “não podiam tolerar por muito tempo a resistência de Ajuricaba”. Essas atrocidades eram justificadas em nome da conquista e do poder, tendo em vista o comportamento “traidor” dos indígenas que lutavam e impediam os avanços lusitanos. Para Souza,

Os colonizadores trabalhavam com paixão, e a prática da escravização daqueles homens desnudos e que pactuavam com o diabo era, para eles, uma prática justa. Eram selvagens concupiscentes e com poucos merecimentos, o outro, o reverso da humanidade, aqueles que estavam no limbo da luz divina (SOUZA, 2009, p 106).

As ações dos portugueses eram fundamentadas pela razão humana e pela ideologia religiosa. A superioridade lusitana valia-se dessas práticas e leis que sustentavam o discurso colonizador: “El-Rei de Portugal quer os índios pacíficos, tementes a Deus e à Igreja Católica Apostólica Romana” (SOUZA, 2005, p.49).

Teodósio, o nativo aculturado, também passou por esses martírios e doutrinação: “fui catequizado pelos irmãos carmelitas e me batizaram Teodósio, hoje não sou mais índio”. As preocupações do mundo moderno, como acúmulo de riqueza e ganância, passaram a ser desejadas por Teodósio, pois ele aprendeu com os portugueses que as pessoas “querem acumular mais do que os outros e com essa acumulação prejudicar ao sustento do próximo” (SOUZA, 2005, p.52-4).

Mais exemplos dos discursos colonialistas presentes na peça são as palavras proferidas pelo Irmão Carmelita ao tentar convencer Ajuricaba de que os homens devem se conformar com os desígnios divinos, haja vista que nas proposições do religioso “o prêmio na terra é vão e devemos nos conformar com a sorte que a providência divina nos legou” (SOUZA, 2005, p.58).

Outra passagem que evidencia o discurso colonizador aparece na cena quinta, quando Inhambu é assediada sexualmente pelo Comandante Português: “o teu amado está na prisão há mais de um mês e, sem a tua intervenção, lá ficará talvez por toda a vida” (SOUZA, 2005, p.61). Ao procurar orientação do Irmão Carmelita sobre que atitude deveria tomar diante da proposta imprópria do Comandante, Inhambu é mais uma vez interpelada: “minha filha, as ações não se revestem de culposa malícia quando a intenção é pura, e nada mais puro que livrar da prisão o seu marido” (SOUZA, 2005, p. 65).

Como podemos perceber, as marcas discursivas do colonizador apontam para o apagamento, a subjugação e a posse do ser colonizado. Entretanto, para contestar esses e outros mecanismos de dominação, Fanon enfatiza que o homem de cultura colonizada deve fazer de sua literatura uma arma contra as imposições e subjugações do sistema colonialista, buscando recontar e reescrever o passado a partir da voz do colonizado (FANON, 1968).

Para Miguel Nenevé, também “faz-se necessário discutir alternativas que desconstruam formações discursivas que nos colocam em posição inferior ao ‘Primeiro Mundo’” (NENEVÉ, 2001, p. 109).

Nessa perspectiva, apresentaremos, agora, as passagens de Souza na peça *A Paixão de Ajuricaba* que convergem para o fim proposto por Fanon, o de que a literatura deve contradizer discursos de imposição ideológica e cultural, ou seja, rebater autoridades discursivas com um discurso descolonizador.

Fanon afirma que esse processo de descolonização

modifica fundamentalmente o ser, transforma sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda viva da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitidos por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos (FANON, 1968, p. 26).

Como exemplos desses discursos descolonizadores que “modificam o ser” e que possibilitam a “criação de homens novos”, apresentamos, a seguir, as passagens da peça que analisamos em que Ajuricaba defende seus ideais de liberdade e resistência, práticas discursivas essas que consideramos descolonizadoras.

Na primeira citação, a personagem Ajuricaba, em conversa com Inhambu, afirma que todos os sacrifícios são válidos em nome do amor a si mesmo, à amada e ao próximo:

AJURICABA – Que todos me acreditem, pois nem a vã delícia, nem a realeza, nem mesmo o alto respeito do guerreiro na guerra, nem a pompa, nem a saúde, nem o bem-estar, nem os vestimentos, nem acanitaras, nem temebetás, nem curare há que possa afetar o coração de um homem que ama e de sua imagem por isso erguida. Nada resiste, ó grande virtude, à firmeza de tua vontade, e eis a razão pela qual primeiro te amo e por este amor me entrego ao meu povo (SOUZA, 2005, p. 26).

Os contradiscursos às imposições dos colonizadores também aparecem quando o líder dos Manau afirma ao comandante português que sempre encararia os portugueses de igual por igual, considerando que seu povo “correrá sempre aos portugueses de frente, homem a homem” (SOUZA, 2005, p. 46). A sobreposição cultural dos europeus passa a ser questionada, tendo em vista que o povo indígena não se curvaria aos domínios portugueses. Ajuricaba afirma veementemente:

[...] quero meu povo súdito de suas próprias leis. Não conheço este rei de Portugal tão poderoso e nem dele pedimos proteção contra o herege. Meu povo quer a terra que sempre lhe pertenceu e quer continuar vivendo com Jurupari e seus antepassados (SOUZA, 2005, p.49-50).

Em mais uma passagem, Souza evidencia os sentimentos de honra e valor ao oportunizar que Ajuricaba afirme:

se houvéssemos entregado nossa terra sem luta, uma terra acovardada ante os invasores, nós que sempre preferimos os perigos da liberdade à acomodação vergonhosa... como poderíamos enfrentar a voz de nossas consciências? Como poderíamos suportar o olhar de nossos filhos? No futuro os filhos desta terra poderão dizer com orgulho: nossos avós não nos deixaram a vergonha como herança (SOUZA, 2005, p.70).

Como se pode notar, um legado de luta e honra deixado por seu povo era uma preocupação constante de Ajuricaba. Para Fanon, essa preocupação propõe uma possibilidade de transformação do futuro a partir do passado (FANON, 1968). Afinal, essa posição assumida serviria de fonte inspiradora para os demais indígenas e seus sucessores.

Isto posto, consideramos que a peça de teatro *A Paixão de Ajuricaba*, apresentada pela primeira vez em 1974 – num período de grande turbulência política, devido à ditadura militar – propõe mais do que um resgate e uma reflexão sobre o passado de sofrimento e luta dos nativos colonizados: serviu, também, como resposta e resistência ao período de imposições e censura da ditadura militar. Por analogia, podemos inferir que, assim como os indígenas lutaram contra as imposições dos colonizadores, a população brasileira também poderia se erguer para lutar contra as imposições militares da ditadura.

Nesse período, a ditadura militar, evidenciada pela supressão de direitos constitucionais e repressão, cujo governo autoritário era controlado por militares, tinha como referência a censura, a perseguição política e, conseqüentemente o apagamento das memórias, das perspectivas de mundo. Muitas vozes artísticas foram silenciadas, muitos pensamentos revolucionários foram destruídos. No teatro, assim como em outras manifestações artísticas, a censura e os cortes proibitivos de textos inteiros ou parciais foram realizados pelo governo militar. Veremos mais adiante, que o grupo TESC também sofreu com essas proibições, pois a peça *Zona Franca, meu amor*, escrita por Souza em 1968 foi censurada e não pôde ser encenada.

O grupo TESC, imbuído de sonhos revolucionários e na luta para tornar suas peças marcas de resistência a essas imposições, procurou interpretar temas que remetessem ao passado histórico da Amazônia, mas sem esquecer-se de fazer referência ao contexto do momento de repressão.

Os aspectos políticos, sociais e culturais dessas atitudes de resistência sugeridas pelo espetáculo *A Paixão de Ajuricaba*, serão evidenciados no próximo ato, pois prosseguimos nosso trabalho, analisando o contexto histórico e sociocultural do teatro amazonense, bem como o papel do grupo de teatro TESC e Márcio Souza, neste contexto.

## ATO II – O ESPETÁCULO: A *PAIXÃO DE AJURICABA* NA HISTÓRIA E NAS ARTES

### Cena 1 – Aspectos socioculturais do teatro amazonense



**Figura 2.** Guerra entre nativos e europeus - século XVIII.  
**Fonte:** Souza, 2009, p. 393.

O território do Brasil foi palco de diversos conflitos no período da colonização. A imagem acima representa um pouco desse passado de lutas e disputas. De um lado, os indígenas, lutando contra o processo de dominação europeia; de outro, os espanhóis, com imposição de valores e culturas.

É neste cenário, a região Norte do Brasil – mais especificamente, a região amazônica, rica em minérios e farta em recursos naturais, de acordo com as primeiras crônicas de viagem de exploradores ibéricos no decorrer dos séculos XVII e XVIII –, que as cenas e os atos de *A Paixão de Ajuricaba* se desenvolvem. O elenco é composto pelos (des)temidos nativos, com sua cultura “original”, e os portugueses e sua cobiça por riquezas. Apresentamos, nesta pesquisa, os encontros cotidianos entre esses nativos e os colonizadores, as diferenças culturais, os conflitos, a resistência e os discursos presentes na obra de Márcio Souza.

Primeiramente, vale ressaltar que, no período de colonização, a expressão Amazônia ainda não era utilizada para definir essa região brasileira. O primeiro estudioso a utilizar o termo Amazônia no sentido de região foi o historiador brasileiro



Frederico José de Santana Nery, o Barão de Santana Nery, no final do século XIX<sup>3</sup>. Essa região amazônica, especificamente a Capitania de São José do Rio Negro (1755), local das guerras entre indígenas e portugueses retratadas na peça que analisamos, fazia parte do estado do Grão-Pará e Maranhão, onde hoje se situa o estado do Amazonas.

Ainda caracterizando a região amazônica, Neide Gondim (1994), Hélio Rocha (2012-b) e outros pesquisadores afirmam que a Amazônia, na verdade, trata-se de uma invenção, uma criação imagética de uma região repleta de uma imensidão verde, cheia de bichos e seres exóticos, cobiçada por diversos povos estrangeiros: holandeses, espanhóis, franceses e portugueses, entre outros.

Com o propósito de demarcar o território amazônico – que passou a pertencer a Portugal com o avanço, no século XVII, para além da linha de Tordesilhas<sup>4</sup> e a marcha da colonização sertões adentro a partir das Entradas e Bandeiras –, os portugueses trataram logo de construir fortes e estabelecimentos militares para assegurar-lhes a posse dessas terras da Amazônia. Entre esses estabelecimentos, destacamos o Forte do Presépio de Santa Maria de Belém (1616), à margem da foz do rio Guamá, em Belém, capital estado do Pará, e o Forte de São José do Rio Negro (1669), localizado à margem do rio Negro, na cidade de Manaus, atual capital do estado do Amazonas.

Perceberemos mais adiante que esses “interesses mercantilistas”, uma das grandes preocupações da colônia portuguesa, transfiguraram os modos de vida dos amazônidas, tendo em vista que diversos povos indígenas foram destribalizados, transculturados e relegados ao esquecimento. A expressão transculturados refere-se aos nativos que passaram por um processo de modificação cultural a partir do contato com a cultura portuguesa, a cultura religiosa, o que provocou, conseqüentemente, uma hibridização das culturas e das identidades; esse processo foi teorizado por Homi Bhabha (1998).

Veremos mais sobre isso em breve, quando tratarmos das lutas de resistência desses povos indígenas, considerando que

---

<sup>3</sup> Para complementar essas informações, sugerimos a dissertação de Anna Carolina de Abreu Coelho intitulada *Santa-Anna Nery: Um Propagandista “Voluntário” da Amazônia (1883-1901)*, disponível em <[http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/4194/1/Dissertacao\\_SantaAnnaNery.pdf](http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/4194/1/Dissertacao_SantaAnnaNery.pdf)> Acessado em: 15 de janeiro de 2016.

<sup>4</sup> O Tratado de Tordesilhas foi um acordo firmado entre Portugal e Espanha, em 1494, para delimitar as posses de cada reino no “novo” continente. Ver, a propósito, *A invenção da Amazônia* (1994), de Neide Gondim.

O processo de aculturação e transculturação gradativo se instala, fixando uma sociedade luso-tropical com vivência colonial já formada (África, Índia, etc.), que passa a dominar a massa nativa frouxamente organizada em termos de unidade política. É o momento do reajuste sócio-econômico dos grupos nativos aos padrões da exploração mercantil (SOUZA, 1977, p. 45).

Retomando as questões a respeito das mudanças consideradas necessárias para a tomada de poder no início da colonização, citamos diversas medidas que foram implementadas ao longo desses séculos, com o objetivo de transformar o espaço e as pessoas que ali viviam para que Manaus se tornasse mais agradável aos olhos europeus. A Amazônia precisava tornar-se a “Paris dos trópicos”, expressão utilizada por Márcio Souza no livro *A expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo* (2003), ou a “Paris das selvas”, expressão empregada por Ana Maria Doau, no livro *A belle époque amazônica* (2004).

Assim, nesse período inicial de ocupação da região amazônica, os portugueses efetivaram sua fixação com a construção de vilas e a concomitante nucleação dos moradores em polos “urbanos” e “semiurbanos”. A partir daí, foram regularizando a navegação e as pretendidas atividades comerciais entre as vilas, ao mesmo tempo em que articularam os posicionamentos e ações militares.

Todo esse processo inicial de operação colonizadora, durante os séculos XVII e XVIII, foi garantindo o sucesso da colonização portuguesa na Amazônia, a que se seguiram a extração das riquezas naturais e a exploração da mão de obra local.

Nesses dois primeiros séculos de colonização, embora a fixação portuguesa na região ainda não houvesse se ampliado nem se diversificado tanto, o processo colonizador inicial, mesmo com medidas simples e limitadas, cumpriu o papel fundamental de fincar bases sólidas da sociedade e da cultura europeias na Amazônia. Esses padrões socioculturais consolidaram-se e seguiriam, séculos adiante, com a modernização dos principais centros urbanos, notadamente Belém e Manaus.

Ainda que os séculos XVII e XVIII não tenham sido os momentos de maior diversificação produtiva, modernização estrutural e muito menos de requintamentos culturais, este período inicial de ocupação da Amazônia foi decisivo para confirmar, cada vez mais, os controles político, militar, econômico, social e cultural dessa região por parte dos colonizadores portugueses.

Dessa forma, as bases da “nova sociedade” edificada no chamado “novo mundo” foram implantadas como um espelho do velho continente europeu. A cultura europeia funcionava como conteúdo norteador desse processo colonizador: garantia-se, por meio da força, a completa dominação física dos indígenas, ao mesmo tempo em que se operava a transculturação destes povos e a sobreposição do novo padrão sociocultural europeu, que esmagou as culturas locais.

Avançando um pouco na história, no final do século XIX e início do século XX, auge do ciclo da borracha, o governo brasileiro, já politicamente independente de Portugal, promoveu inúmeras mudanças como a construção de escolas, teatros e museus e a modernização dos transportes públicos – os primeiros passos para a “era moderna”. Essas mudanças faziam parte dos pacotes do governo de Eduardo Ribeiro, que elaborou e executou diversas medidas para efetivar o desenvolvimento econômico da região amazônica, no final do século XIX.

Em Manaus, por exemplo, as autoridades locais inauguraram linhas de navegação direta entre Brasil, Europa e Estados Unidos para facilitar o livre acesso de turistas e de bens materiais para comercialização. Além disso, construíram praças, pontes e avenidas, implantaram o bonde elétrico (1895), construíram o Palacete Provincial (1875), o Palácio dos Governadores (1870-1872), o Mercado Municipal (1883), o Porto de Manaus (1869-1910) e outras benfeitorias<sup>5</sup>.

O livro *A belle époque amazônica*, de Ana Maria Daou – professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) –, explicita que esses processos de transformação do cenário citadino de Manaus, no século XIX, “intensificaram-se, possibilitando a incorporação da Amazônia como parte do crescente mercado internacional” (DAOU, 2004, p.15).

Como mais um exemplo do processo de tornar as principais cidades nortistas mais requintadas e exuberantes, citamos a construção dos dois imponentes teatros da região amazônica: o Teatro da Paz, inaugurado em Belém do Pará em 1878, e o Teatro Amazonas, inaugurado em Manaus, em 1896 (conforme fachada do prédio), durante o governo de Eduardo Gonçalves Ribeiro – comparados ao Teatro Scala de Milão, na Itália, e o Teatro de Ópera Garnier em Paris, na França. Essas construções arquitetônicas “fizeram eclodir, nas duas capitais de estados

---

<sup>5</sup> Ver “Documentário Teatro Amazonas completo”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gNXDQrg9DZs>> Acessado em: 12 jan. 2016. O livro *História da Amazônia*, de Márcio Souza, também trata dessas transformações.

amazônicos, versões locais da *belle époque* europeia" (SAMPAIO-SILVA, 2007, p.326).

Nos anos de 1892 a 1896, o governo de Eduardo Ribeiro investiu intensamente na transformação e na expansão urbanística de Manaus, buscando um remodelamento da estrutura física da cidade e dos hábitos dos cidadãos através do Código Municipal de Manaus (1893)<sup>6</sup>.

As imagens dos Teatros Amazonas e da Paz apresentadas a seguir podem evidenciar uma demonstração de poder, riqueza e requinte a serviço da elite tradicional da época:



**Figura 3.** Teatro Amazonas, Manaus (1896)

**Fonte:** <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1143443>

---

<sup>6</sup> A obra *A belle époque amazônica*, de Ana Maria Daou, trata destas questões (DAOU, 2004).



**Figura 4.** Teatro Amazonas, Manaus (1896)  
**Fonte:** <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1143443>



**Figura 5.** Teatro da Paz, Belém do Pará (1878)  
**Fonte:** <http://image.slidesharecdn.com/belmantiga-1220660874276301-8/95/belm-antiga-19-728.jpg?cb=1220636217>

Percebemos, nas fotos, a imponência e o esplendor destes teatros, que refletem a grandiosidade do período áureo da exploração da borracha na Amazônia, no fim do século XIX e início do XX. Embora as ruas ainda apresentem certa precariedade de condições de uso, o teatro surge como um contraste e assinala riqueza e apreço por atividades culturais.

Vale ressaltar que, mesmo antes da inauguração do Teatro Amazonas (1896), a população de Manaus já desfrutava das artes cênicas em modestos teatros. A então Vila da Barra, com cerca de 4 mil habitantes participou da inauguração do seu primeiro teatro que ficava próximo ao forte de São José do Rio Negro, em meados de 1840. Companhias artísticas europeias apresentavam-se para engenheiros, professores, médicos, advogados, comerciantes, magistrados e o público em geral. Segundo documentário sobre o Teatro Amazonas, produzido pela Secretaria de Cultura Estadual do Amazonas, o primeiro teatro de Manaus, construído em meados de 1840, localizava-se próximo ao Forte de São José do Rio Negro, na Vila da Barra – que possuía cerca de quatro mil habitantes, à época. Em 1859, houve a construção de um enorme teatro de palha, designado pelo alemão Robert Avé-Lallemant como “monstruoso porco espinho”<sup>7</sup>.

Para exemplificar, ainda utilizando o documentário sobre o Teatro Amazonas como fonte, citamos as seguintes encenações que se realizaram no período entre 1890 e 1892: a peça *Lúcia de Lamemoor*, do compositor de óperas italiano G. Donizetti, dirigida pelo brasileiro Joaquim Franco; e no modesto Teatro Éden, as óperas *Traviata* e *Il Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, interpretadas pela Companhia Lyrica Italiana e também dirigidas pelo maestro Joaquim Franco<sup>8</sup>.

Somente em 14 de julho de 1881 a Lei nº 546 autoriza o presidente da província do Amazonas, José Paranaguá, a “dispendar até a quantia de cento e vinte contos de reis com a construção de um teatro de alvenaria nesta cidade e aquisição de terreno preciso”. O local escolhido para a construção do Teatro Amazonas foi a colina do Largo de São Sebastião, situada no centro da capital. As obras começaram em 1884 e seguiram até 1886; porém, ficaram paralisadas por

---

<sup>7</sup> Informações extraídas do documentário sobre o Teatro Amazonas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gNXDQrg9DZs>> Acessado em: 12 jan. 2016.

<sup>8</sup> VILLANOVA, Simone. *Sociabilidade e Cultura: a história dos “pequenos teatros” na cidade de Manaus (1859-1900)*. 275 p. Dissertação (Mestrado) em História Social. Manaus, Universidade Federal do Amazonas, 2008.

sete anos, até que Eduardo Gonçalves Ribeiro, em seu segundo mandato como governador, as retomasse em 1893<sup>9</sup>.

O Teatro Amazonas, cuja maioria dos materiais de construção foi importada da Europa, possui capacidade para receber 700 convidados distribuídos entre plateia e camarotes. Sua fachada, que apresenta ainda hoje traços neoclássicos, foi projetada pelo artista plástico Crispim do Amaral. Em 31 de dezembro de 1896, o Teatro Amazonas foi inaugurado no então governo de Fileto Pires Ferreira, sucessor de Eduardo Ribeiro, tornando-se uma referência de sofisticação e modernização<sup>10</sup>.

A riqueza arquitetônica do Teatro Amazonas, representativa do auge do ciclo da borracha, incorporou à cidade de Manaus uma marca na história e no imaginário popular, símbolo de modernização. O artigo “Teatro Amazonas: símbolo de quê?”, do professor José Seráfico – da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) –, discorre sobre o processo de modernização de Manaus a partir da construção do Teatro Amazonas e destaca a importância e o significado de sua instalação para o desenvolvimento da região Norte do país, com referência à transformação cultural da sociedade local, influenciada pela cultura estrangeira (SERÁFICO, 2009).

O cenário favorável ao cosmopolitismo moderno, que venerava a cultura estrangeira, fez com que a alta sociedade de Manaus preferisse peças teatrais, musicais, óperas ou espetáculos que remetessem à vida e aos costumes europeus. Essa sociedade, composta por fazendeiros e empresários, prestigiava eventos cuja promoção e imitação da cultura europeia eram mais evidentes.

Sobre a valorização da cultura estrangeira, Ana Maria Daou afirma que

A regularidade das idas e vindas de navios de múltiplas bandeiras veio garantir grande parte do abastecimento das duas capitais [Belém e Manaus], favorecendo a implantação de um tipo de gosto e de consumo que valorizava o que vinha de fora e enfatizava todos os sinais que promovessem uma aproximação com as capitais europeias, paradigmáticas do processo e da civilização (DAOU, 2004, p. 16).

Merece destacarmos que, desde os primeiros tempos de colonização da Amazônia, houve interesse, por parte dos detentores do poder, em dominar e transformar a cultura local que julgavam atrasada. Essa transformação ocorreu

---

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Idem.

inclusive com os modos de vida dos nativos brasileiros, que precisavam, segundo os preceitos colonizadores, ser “domesticados”.

Podemos refletir, neste momento, sobre o significado do “outro” colonizado para a sociedade da época, pois, para Tzvetan Todorov, filósofo búlgaro, “a história do globo é, claro, feita de conquistas e derrotas, de colonizações e descobertas dos outros” (TODOROV, 1983, p. 05).

A caracterização do “outro”, diferente do “eu”, segundo Todorov, implica a problemática da alteridade. Conforme o autor, as diferenças entre esses seres, o outro e o eu, distinguem-se em três eixos:

Primeiramente, um julgamento de valor (um plano axiológico): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior (pois, evidentemente, na maior parte do tempo, sou bom e tenho auto-estima...). Há, em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro (um plano praxiológico): a dos valores do outro, identifico-me a ele; ou então assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro (seria o plano epistêmico); aqui não há, evidentemente, nenhum absoluto, mas uma gradação infinita entre os estados de conhecimento inferiores e superiores (TODOROV, 1983, p. 100).

Verificamos, neste universo de colonização, que o “eu” faz um julgamento de valor, apresentando a “própria imagem” como referência para caracterizar o “outro” que pode ser considerado “inferior” a si mesmo, graças a essas identificações.

Por essa e outras razões, o desejo de transformar e adequar os modos de vida do outro era pertinente. Segundo o teórico Thomas Bonnici, a transformação, a subjugação da cultura do outro e a redução do colonizado são uma “pré-condição à submissão e manipulação para fins exclusivos do colonizador” (BONNICI, 2009, p.87).

Neste caso, o interesse em modificar o jeito de ser dos colonizados fazia e faz parte, ainda no século XXI, da estratégia do colonizador de apossar-se do outro, tendo em vista que a violência física e subjetiva, a aniquilação cultural desse outro e a imposição da língua, do credo e da cultura do colonizador são traços recorrentes nos processos de colonização (BONNICI, 2009).



Como mais um exemplo do estabelecimento do hábito de “admirar” a cultura do outro estrangeiro, podemos mencionar que, nos palcos da Amazônia brasileira, diversos artistas e celebridades internacionais fizeram parte desta história.

Segundo Genesino Braga (1906-1988), jornalista, escritor e membro da Academia Amazonense de Letras, diversos artistas e companhias internacionais, como a Companhia Italiana de Dramas e Tragédias, estiveram em Manaus no ano de 1899:

Pisavam o palco do suntuoso Teatro Amazonas as celebridades mundiais da ópera e do drama, como Lambiasi e o maestro Giovanni Emanuel, o insuperável, até hoje — diz-se por aí — na interpretação de Shakespeare, com a formosíssima Nella Montagna... (BRAGA, 1983, p. 38).

A efervescência cultural com teor europeu dominante foi financiada pelas vultosas riquezas geradas no auge do ciclo da borracha – principal fonte de financiamento dos investimentos culturais –, e se concretizará no velho ideal colonizador de “domesticar” a cultura dos povos locais, tratados sempre como outros em sua própria terra.

Todas as benfeitorias citadas anteriormente decorrem dos recursos financeiros da extração e da comercialização da borracha na Amazônia, que atingiram o auge entre 1905 e 1912 – período em que a exportação da borracha fora mais expressiva. Leandro Tocantins, no livro *Amazônia, natureza, homem e tempo*, apresenta os valores ascendentes das toneladas de borracha extraídas das terras amazônicas:

Os números falam eloquentemente. Em 1827, saíram do Pará 31 toneladas de borracha. Em 1850, aumentavam para 1.467. Vinte anos depois essas toneladas alcançaram o nível de 6.591 em 1890, a região contribuía com 16.934 toneladas para as indústrias europeias e norte-americanas. Em 1900, já eram 27.650. Daí por diante, a idade de ouro da borracha (...) Como anos de melhor produção: 1909 a borracha amazônica atingiu 42.000 toneladas, em 1912, 42.410 toneladas (TOCANTINS, 1982, p. 113).

Todavia, esse cenário não foi apenas positivo, uma vez que o auge da borracha se exauriu no início do século XX devido à concorrência da produção asiática, que tomara o mercado mundial da borracha e derrubara a pujança amazônica.

Como referência à decadência do ciclo da borracha no Brasil, devemos citar o caso do inglês Henry Alexander Wickham<sup>11</sup>, que contrabandeou cerca de 70 mil sementes dos seringais amazonenses para a Inglaterra, as quais foram enviadas e plantadas em abundância nas colônias inglesas tropicais. Como consequência, o Brasil foi superado pela Inglaterra, que conseguiu dominar o mercado internacional da borracha. Por essa razão,

O seringalista brasileiro, ainda no regime extrativista, não podia concorrer com os capitalistas da Malásia, porque o anacrônico extrativismo jamais concorre com o capitalismo. Os mercados mundiais transferiram sua preferência para o látex do Oriente, de preço mais baixo e custo operacional mais leve. A Amazônia ficava sem os compradores, assistindo a cotação de preços cair e dependendo de um país essencialmente agrário, que mal despertava para a indústria (SOUZA, 2009, p. 301).

A reviravolta econômica mundial levou embora os investimentos na infraestrutura local e afetou também as produções artísticas, especialmente as teatrais. Notadamente, esse período de escassez de recursos, e consequente, declínio do teatro amazonense ocorreu nas primeiras décadas do século XX, até o fim da Segunda Guerra Mundial.

Com o passar de longos anos de esquecimento, desgaste e baixa produtividade, Manaus tornou-se cada vez mais isolada e distante dos acontecimentos políticos dos grandes centros urbanos. Somente em 1957, a Lei nº 3.173, assinada pelo presidente Juscelino Kubitschek, autoriza a criação da Zona Franca para proporcionar um certo desenvolvimento industrial a Manaus, ainda tipicamente extrativista, ao oferecer maiores incentivos fiscais às empresas que lá se estabelecessem e permitir a entrada livre de produtos importados naquela região<sup>12</sup>.

A preferência pela cultura do outro europeu perpetuou-se por muitos anos, desde o final do século XIX até meados do século XX. No entanto, acontecimentos históricos, políticos, sociais e culturais transformarão, radicalmente, essa predileção temática dos espetáculos promovidos na região Norte.

---

<sup>11</sup> Ver, a propósito, o livro *O ladrão no fim do mundo*, de Joe Jackson (2011).

<sup>12</sup> A Lei nº 3.173, de 06 de junho de 1957, encontra-se disponível em <[http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra;jsessionid=41136AF8CDDFA1811B00CF310E1532922.proposicoesWeb1?codteor=676747&filename=LegislacaoCitada+-PL+5712/2009](http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=41136AF8CDDFA1811B00CF310E1532922.proposicoesWeb1?codteor=676747&filename=LegislacaoCitada+-PL+5712/2009)> Acessado em: 10 abr. 2016.

Como reflexo ou resposta a tantos acontecimentos políticos e econômicos ocorridos na capital do Amazonas, veremos, na próxima seção, que as produções teatrais de Manaus, antes sujeitas a reproduzir o cotidiano europeu, tomam uma trajetória de apresentações voltadas a questões locais e relacionadas à época. Neste ponto, surge uma mudança nos paradigmas da produção teatral amazonense, pois o interesse de grupos artísticos de Manaus passa a ser a promoção de uma dramaturgia própria.

## **Cena 2 – O Grupo de Teatro TESC e Márcio Souza: expressão teatral revolucionária em Manaus**

*Temos de reinventar o teatro a todo momento.*  
Julian Beck

Quase 100 anos depois de tantos acontecimentos, o momento histórico mudou, assim como as preferências temáticas pelos espetáculos. Como anunciava Julian Beck (1925-1985), ator e diretor de teatro norte-americano, o teatro reinventou-se. Se, de um lado, houve em Manaus quem primasse pelas encenações que valorizavam a cultura europeia, por outro, tivemos movimentos e grupos teatrais considerados “marginais”, os quais irromperam com produções teatrais voltadas às questões locais e relacionadas à época.

Faremos, a partir desse momento, uma análise dos acontecimentos históricos que proporcionaram, na década de 1970, essas transformações nas predileções temáticas das peças de teatro na Amazônia brasileira, especificamente em Manaus.

Na década de 1970, período em que o Brasil vivia sob o regime de ditadura militar e que a Zona Franca<sup>13</sup> de Manaus passava por seu processo de implementação, diversos grupos teatrais se destacaram, como Teatro Jovem de Manaus (Tejoma) – 1968, Teatro Amazonense Universitário (TAU) – 1968, Grupo de Teatro Bambi – 1969, Grupo Sete – 1969, GRUTA – 1970, Teatro Livre – 1977, Teatro Experimental de Manaus (TEMA) – 1979<sup>14</sup>.

Além desses, em 1968, a direção do Serviço Social do Comércio (SESC) do Amazonas à época possibilitou a criação do grupo de Teatro Experimental do SESC

<sup>13</sup> Foi no governo de A. C. F. Reis (1964-1967) que a Zona Franca foi instituída em Manaus.

<sup>14</sup> AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. Cenário de Memórias. *Movimento Teatral em Manaus* (1944-1968). Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2001.

Amazônia (TESC), em Manaus, idealizado pelo poeta Aldísio Filgueiras<sup>15</sup> e o teatrólogo Nielson Menão<sup>16</sup>. Eis que surge um grupo de teatro “que fez história e iria se transformar no grande espaço de resistência cultural num momento de angústias e transformações”<sup>17</sup>.

Selda Vale da Costa, professora da UFAM, descreve o TESC na apresentação de seu livro em parceria com Ediney Azancoth – *TESC: nos bastidores da lenda* (2009):

Eram tempos sem sol. Mas, numa rua do centro de Manaus, nos fundos de um grande prédio, em um pequeno espaço, um teatrinho era só luz, iluminando as noites desassossegadas, inquietantes. Ponto de encontro de muitos, de chegada e partida de alguns, o TESC da Rua Henrique Martins reciclava e atualizava temas clássicos e outros nem tanto. Lá se reencontravam todos – atores, músicos, estudantes, professores, meliantes e comerciantes. O teatro-cabeça. Depois, nova postura. Vamos descobrir quem somos. A questão da identidade, social e cultural, na Amazônia, ganha espaço na produção teatral. A expressão teatral sai do livro e ganha palco com peças imemoráveis (AZANCOTH; COSTA, 2009, p. 10).

O grupo teatral nasce em 1968, fazendo reflexões e novas leituras do contexto em que estavam inseridos. O chamado “teatro-cabeça” do TESC surgiu, conforme cita a autora, para iluminar os dias obscuros, trazendo consigo a questão da identidade social e cultural na Amazônia em apresentações “imemoráveis”.

Os objetivos da dramaturgia amazonense – pautados no desenvolvimento de uma temática dramática que deveria se voltar às questões locais, políticas e sociais do Brasil –, com o tempo, foram se relacionando com os ideais propostos pelo teatro praticado no eixo Rio-São Paulo. Tais semelhanças suscitaram uma interação entre o teatro manauense e o teatro produzido em outros centros urbanos. Em 1971, o Teatro Oficina (1958), de São Paulo, esteve em Manaus para realizar algumas apresentações; nesse breve período, os integrantes do TESC mantiveram

<sup>15</sup> Aldísio Filgueiras, nascido em Manaus, em 1947, é jornalista, poeta e escritor. Participou do grupo TESC na década de 1970. Obras: *Estado de Sítio* (1968); *Malária e outras canções malignas* (1976); *A República muda* (1989); *Manaus – as muitas cidades: 1987-1993* (1994); *A dança dos fantasmas* (2001); *Nova Subúrbios* (2006); *Ararinha azul – o sumiço* (2011), entre outras.

<sup>16</sup> Nielson Menão, um dos fundadores do grupo TESC, nasceu em Presidente Prudente, interior de São Paulo, em 1944. É ator de TV, teatro e cinema, além de diretor e dramaturgo.

<sup>17</sup> Palavras de Márcio Souza, extraídas do texto “Teatro na Amazônia: os dois territórios culturais”. Disponível em: [http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio\\_geral/article/viewFile/223/122](http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/223/122) Acesso em: 26 de jan. 2016.

contato com o Teatro Oficina, trocando experiências e opiniões artísticas e políticas<sup>18</sup>.

Em seu texto “Teatro na Amazônia: os dois territórios culturais”, Márcio Souza julga que, apesar das dificuldades impostas pela ditadura militar, o TESC surge em Manaus como um exemplo de resistência cultural ao regime, conforme verificamos no trecho a seguir:

O ano de 1968 foi o pior de todos os tempos, na mais improvável das cidades, para se fundar um grupo de teatro. Ainda assim nasceu o TESC, o Teatro Experimental do SESC do Amazonas. Da cabeça do poeta Aldísio Filgueiras, da ação do teatrólogo Nielson Menão e da vontade da direção do SESC do Amazonas. Após um curso de artes cênicas ministrado por Nielson Menão, o SESC decide organizar um grupo de teatro permanente, que fez história e iria se transformar no grande espaço de resistência cultural num momento de angústias e transformações (SOUZA, 2011, p.190).

No livro *O Palco Verde* (1984), Márcio Souza esclarece que, até 1974, o grupo ainda não possuía um programa definido. Segundo o autor, o TESC desenvolvia um trabalho que “estava sendo conduzido sem interpretações teóricas, o que era natural. O grupo buscava seu caminho ao mesmo tempo em que todos os seus componentes se reeducavam nas angústias do período” (SOUZA, 1984, p.13).

Ao abordarmos o surgimento do TESC a partir do olhar de Márcio Souza, temos que analisar a simbiose entre o autor e o grupo teatral, referenciando seu papel não só como escritor teatral, mas como integrante dinâmico dessas experiências artísticas – tendo em vista que o autor passou a fazer parte do TESC a partir de 1973.

Como ponto de partida desse exercício de experimentação inovadora, o próprio Márcio Souza, em entrevista a Ediney Azancoth e Selda Vale da Costa, no livro *TESC: nos bastidores da lenda* (2009), descreve o seu primeiro trabalho como diretor de teatro:

Márcio – No segundo semestre de 1973 dirigi o meu primeiro trabalho teatral. Chamava-se “Espinheiros no Coração” e não era uma peça de teatro, era um concerto de música e poesia. Não passava de

---

<sup>18</sup> O livro *O Palco Verde* (1984), de Márcio Souza, trata deste momento de interação entre o teatro amazonense e o paulista.

um show, mas foi suficiente para fazer-me provar do maravilhoso prazer que é ser do teatro (AZANCOTH; COSTA, 2009, p. 115).

De acordo com o trecho supracitado, Márcio Souza passa a fazer parte do mundo do teatro em 1973, no grupo TESC, na direção da peça *Espinhos no Coração*. A partir dessa apresentação, o grupo decide realizar uma nova experiência cênica com a proposta de manter a presença de músicos e cantores nas apresentações teatrais, como, por exemplo, o grupo musical A Gente. Esta experiência foi muito bem aceita pelo público, que aplaudia calorosamente os espetáculos a todo o momento (AZANCOTH; COSTA, 2009).

Segundo Márcio Sousa, no livro *Um teatro na Amazônia: a trajetória do Teatro Experimental do SESC do Amazonas* (2007), essa peça foi “o primeiro grande sucesso de público do grupo, com milhares de jovens lotando a temporada” de espetáculos que mesclaram música e recital de poemas de Oswald de Andrade e Júlio Cortazar (SOUZA, 2007, p.38).

Abaixo, apresentamos uma foto que, simbolicamente, representa a parte musical do espetáculo *Espinhos no Coração*, encenada em 1973. Nela, percebemos que a experiência da união entre música e teatro foi realmente perpetuada no espetáculo:



**Figura 6.** Espetáculo *Espinhos no Coração*  
**Fonte:** Souza, 2007, p. 36

O que teria motivado o cineasta Márcio Souza a enveredar para o teatro? Em *TESC: nos bastidores da lenda* (2009), encontramos a resposta a essa questão em entrevista com Márcio Souza, já citada neste trabalho, quando ele fala de sua motivação e seu fascínio pelo teatro. Na percepção de Souza, “a sua natureza artesanal [do teatro] é mais modesta, sua tradição de resistência perde-se nos tempos e seu espaço cênico depende de poucos recursos” (AZANCOTH; COSTA, 2009, p. 114).

Desta forma, para além dos enredos e dos roteiros, Márcio Gonçalves Bentes de Souza, romancista, escritor e dramaturgo, enveredou-se também como diretor e produtor teatral, somando-se ao TESC numa luta pela valorização do fazer artístico que, segundo ele, possuía uma “natureza artesanal” e uma “tradição de resistência”. É exatamente no sentido dessa tradição de resistência que TESC e Márcio Souza começam, a partir daí, a assumir a escolha por trabalhos com os temas locais amazônicos, passando a colocar em cena a voz das personagens locais, quase sempre esquecidas, negligenciadas, silenciadas. Fanon, à propósito, afirma que essas práticas propõem uma retomada da humanidade destes povos subjugados (FANON, 1968).

Assim, Márcio Souza torna-se um dos principais articuladores e representantes destes profissionais que lutaram para a criação de uma dramaturgia que começasse a reportar os temas e linguagens amazonenses.

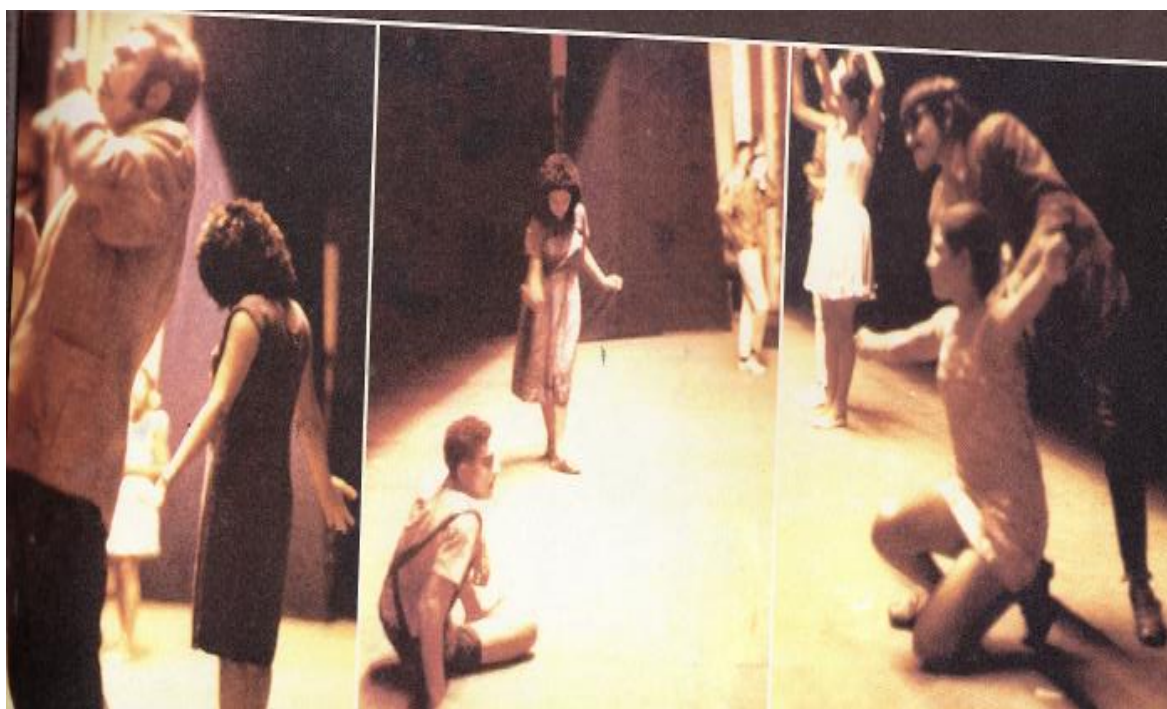
O TESC torna-se, neste período conturbado de ditadura militar no país, um dos primeiros grupos de teatro de Manaus a apresentar, como proposta principal, a encenação de peças teatrais cuja temática trouxesse fatos e acontecimentos da formação histórica, cultural e política da região amazônica – fazendo o que preconiza Frantz Fanon, ao dizer que “o homem colonizado que escreve para seu povo deve, quando utiliza o passado, fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança” (FANON, 1968, p. 193).

Os mitos indígenas, o processo de colonização vivido pelos nativos, o ciclo da borracha, a política e os problemas sociais estão entre os temas abordados pelo teatro do TESC.

Verificamos que, apesar das dificuldades enfrentadas devido à ditadura instalada no Brasil e à imaturidade artística dos atores, o grupo já produzia peças com temáticas inovadoras e que retomavam questões políticas: em 1º de maio de 1969, o grupo TESC encenou a sua primeira peça teatral, *Eles não usam black-tie*,



de Gianfrancesco Guarnieri<sup>19</sup> (1934-2006). A data escolhida para a encenação, muito significativa, aludia a um espetáculo que tratava de questões sociais e políticas em pleno dia do trabalhador. A imagem a seguir, extraída do livro *Um Teatro na Amazônia: A trajetória do Teatro Experimental do SESC do Amazonas*, de Márcio Souza (2007), simboliza os artistas em cena em *Eles não usam black-tie*:



**Figura 7.** Espetáculo *Eles não usam black-tie*  
**Fonte:** Souza, 2007, p.17.

Para Márcio Souza, a representação teatral de *Eles não usam black-tie* era uma “montagem não realista da peça de Gianfrancesco Guarnieri”, cujo pano de fundo era a greve; tratava, especialmente, das questões políticas e sociais que giram em torno do homem, como as condições de vida e trabalho, exploração e identidade (SOUZA, 1984, p.13).

Nessa adaptação, a novidade instalou-se quando a realidade local foi introduzida à temática mencionada, com uma reflexão sobre o aproveitamento dos seringueiros nas indústrias que se instalavam na Zona Franca naquele período (SOUZA, 1984).

<sup>19</sup> A peça *Eles não usam black-tie*, escrita pelo ator, diretor, dramaturgo e poeta Gianfrancesco Guarnieri, foi encenada pela primeira vez em 1958 pelo Teatro de Arena, em São Paulo.



O livro *TESC: nos bastidores da lenda* retrata toda a preparação da peça, bem como os desafios enfrentados pelo grupo em relação à busca de identidade, à censura e ao regime militar (AZANCOTH; COSTA, 2009).

Com o passar do tempo e as transformações ideológicas do grupo, os objetivos do TESC foram se modificando. A partir de 1970, a maioria dos textos criados para encenação era de cunho político, proposta almejada, desde o início, por uma parte do grupo.

A proposta do grupo TESC passou a ser, portanto, a escritura ou reescrita de textos dramáticos que contassem a história política e social da Amazônia, desde o período colonial, de forma crítica e reflexiva.

O ensaio “Teatro na Amazônia: os dois territórios culturais”, de Márcio Souza, trata da principal temática do TESC, que era trabalhar a “identidade amazônica” nas encenações. Isso começou a se concretizar a partir no ano de 1973, pois, conforme o autor,

O grupo também queria entender a sua região, a Amazônia, e pôr em cena espetáculos que desmistificassem o passado e levassem ao palco, de forma crítica, os diversos momentos do processo histórico do grande vale. Mas a maior das ambições era abrir a cena para as culturas indígenas, para o universo das etnias amazônicas, com suas gestas, mitos e lendas, alicerces da identidade amazônica (SOUZA, 2011, p. 191).

Segundo *TESC: nos bastidores da lenda*, de Ediney Azancoth e Selda Costa, o TESC possuía três objetivos principais e lutava para a manutenção de todos eles. Primeiramente, o grupo prezava pela liberdade de expressão; o segundo objetivo era defender a identidade da cultura amazônica, procurando representar em seus espetáculos o universo regional, a história contada pelos idosos, a cultura indígena, bem como falar sobre as lutas dos trabalhadores locais por melhores condições de vida; o terceiro objetivo era criar uma linguagem teatral que se adequasse ao segundo objetivo, relativo à identidade amazônica (AZANCOTH, 2009, p.281-2).

No livro *Teatro indígena do Amazonas* (1979), de Márcio Souza, podemos verificar essa defesa de uma dramaturgia que representasse a cultura amazonense e suas características, com destaque para a valorização das culturas indígenas. Citemos um trecho referente à defesa das raízes culturais amazônicas:

O segundo objetivo é defesa da autêntica cultura amazônica. Nós entendemos como autêntica a defesa de nossa identidade expressada pelas culturas indígenas relegadas ao abandono e ao extermínio no confronto com a exploração colonialista. Nesse sentido, nós nos colocamos na perspectiva dos oprimidos e consideramos a luta geral dos povos contra a opressão como uma marca permanente de nossa identidade. Este segundo objetivo tem nos levado a redescobrir as sociedades indígenas e suas culturas e a refletir criticamente sobre o processo histórico-social da região amazônica. A nossa filosofia, então, é a filosofia do oprimido, fornecendo aos povos novos dados à sua luta e resgatando a História das mãos dos opressores (SOUZA, 1979, p.12).

Torna-se notória a preocupação em resgatar “a História das mãos dos opressores”. O TESC inicia sua trajetória artística num momento extremamente conturbado, em que o Brasil iniciava a pior fase de censura e perseguição gerada pela ditadura militar, no ano de 1968 – coincidentemente ou não, o mesmo ano em que o Teatro Experimental do SESC foi criado. O próprio dramaturgo Márcio Souza, no ensaio intitulado “Teatro na Amazônia: os dois territórios culturais”, mencionado anteriormente, apresenta as dificuldades e os desafios do surgimento das artes cênicas na Amazônia diante de um cenário político desfavorável, pois “o ano de 1968 foi o pior de todos os tempos, na mais improvável das cidades, para se fundar um grupo de teatro” (SOUZA, 2011, p. 190).

Como resultado desse período de proibições e repreensões, destacamos a censura da peça *Zona Franca, meu amor*, escrita por Souza em 1968. Apesar de três meses de intensa dedicação dos componentes do grupo, com períodos extensos voltados a pesquisas, estudos, análises, seminários e ensaios, a peça foi censurada pelos militares e não poderia ser encenada em local nenhum do país (SOUZA, 1984).

O objetivo daquele espetáculo era versar sobre a história da Amazônia, compreendendo o processo de transformação econômica de Manaus com a instalação da Zona Franca, a partir de 1967 – projeto federal que visava impulsionar o comércio local com a venda de produtos importados<sup>20</sup>.

A Lei Federal nº 3.173, de 06 de junho de 1957, instituiu a criação da Zona Franca em Manaus, nos seguintes termos:

---

<sup>20</sup> Ver, a propósito, o site da Superintendência da Zona Franca de Manaus, disponível em <[http://www.suframa.gov.br/zfm\\_historia.cfm](http://www.suframa.gov.br/zfm_historia.cfm)> Acessado em 12 jan. 2016.

Art.1º - É criada em Manaus, capital do Estado do Amazonas, uma zona franca para armazenamento ou depósito, guarda, conservação, beneficiamento e retirada de mercadorias, artigos e produtos de qualquer natureza, provenientes do estrangeiro e destinados ao consumo interno da Amazônia, como dos países interessados, limítrofes do Brasil ou que sejam banhados por águas tributárias do rio Amazonas.

O projeto que traria a Manaus desenvolvimento e industrialização, para os artistas da época e outros poucos intelectuais, só serviria para estimular um crescimento desordenado da cidade e promover a ideologia do consumo (SOUZA, 1984).

Apesar de já imaginarem a possibilidade de veto do espetáculo por parte das autoridades, a censura à peça *Zona Franca, meu amor* causou uma imensa tristeza aos membros do grupo, principalmente ao autor. Diante dessa proibição e a partir de um sonho, Souza instiga o TESC com a proposição de fazerem teatro utilizando a cultura nativa dos amazônidas como temática principal. Essa ideia surgiu como um pano de fundo para tratar da censura, da opressão e da violência vividas na época da ditadura, aproveitando-se de um contexto histórico diferente para falar do presente.

Márcio Souza relata, em *O Palco Verde*, que havia sonhado em apresentar a história de um herói pouco convencional e esquecido pela história oficial, um líder indígena que se dedicou intensamente a lutar e a resistir aos colonizadores que oprimiam o seu povo e sua cultura.

No trecho a seguir, Souza descreve os fatos relacionados à criação da peça *A paixão de Ajuricaba*, retomando a questão da proibição da peça *Zona Franca, meu amor*.

O veto ao texto [*Zona Franca, meu amor*] me deixou tão indignado que não descansei enquanto não encontrei uma alternativa. E foi sonhando que acabei descobrindo uma saída. Na noite de sábado para domingo tive um sonho surpreendente. Sonhei que um chefe indígena estava preso numa jaula de pau-a-pique. O chefe indígena era Ajuricaba, o grande herói da luta de resistência aos portugueses no período colonial. Era um sonho claro, com bastante lógica em suas sequências. Eu via, bem delineada, a figura sofrida da mulher do herói, a ação do comandante português e um trágico e diferente fim para o herói (SOUZA, 1984, p. 29).

Percebemos, mais uma vez, os ideais de produção artística de Márcio Souza e do TESC convergindo em direção às premissas da teoria pós-colonialista, haja vista que propõem resgatar e valorizar a cultura indígena duramente massacrada pelos colonizadores. Para Fanon, “o intelectual colonizado que resolve travar combate contra as mentiras colonialistas, há de lutar em escala continental. O passado é valorizado” (FANON, 1968, p. 176). As premissas de Homi Bhabha corroboram a afirmação, tendo em vista que a postura deve ser

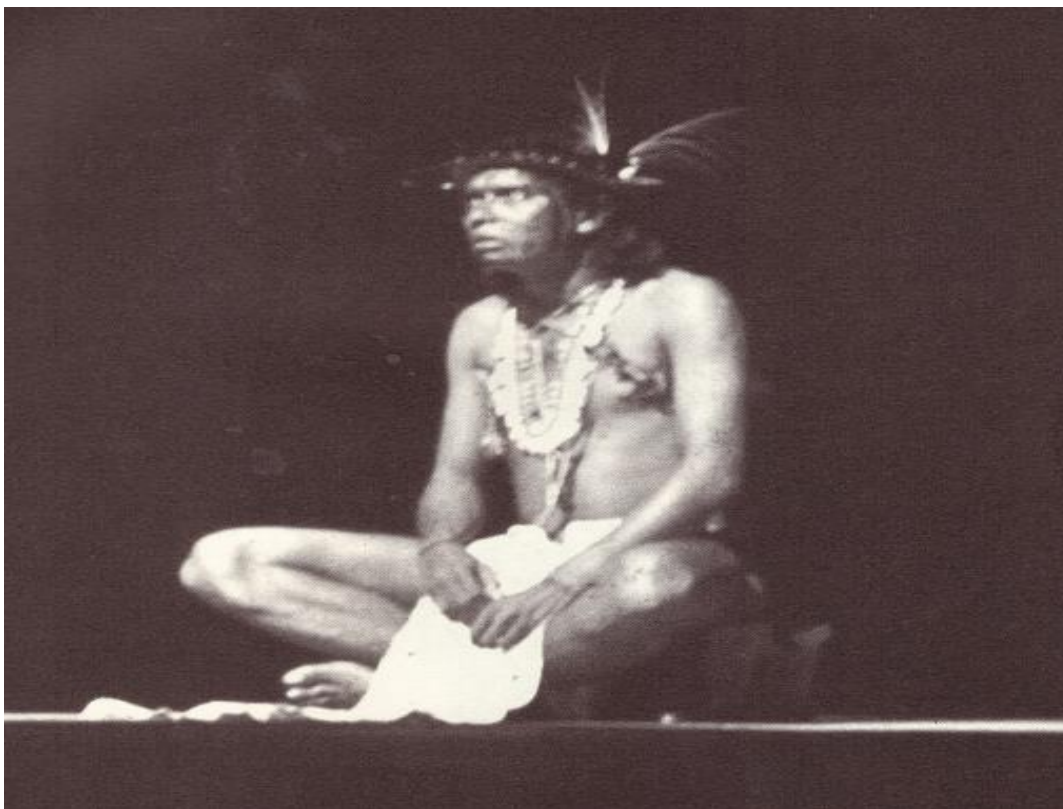
de que não devemos simplesmente mudar as narrativas de nossas histórias, mas transformar nossa noção do que significa viver, do que significa ser, em outros tempos e espaços diferentes, tanto humanos como históricos (BHABHA, 1998, 352).

A produção artística, neste caso, pode ser, conforme Bonnici,

uma das estratégias que os povos colonizados têm para reconstruir a identidade consiste no domínio da produção inventada pelo colonizador, ou seja, a escrita, a publicação, a propaganda, a produção de livros, a recepção de leitores, e outros fatores (BONNICI, 2009, p.47).

Nascia, naquele contexto, a peça *A paixão de Ajuricaba*, produção teatral do TESC que mais se destacou no cenário nacional, apesar de todas as dificuldades financeiras e estruturais vividas pelo grupo.

Segue imagem das primeiras encenações da peça; a personagem principal, Ajuricaba, foi interpretado pela primeira vez pelo ator Stanley Whibbe:

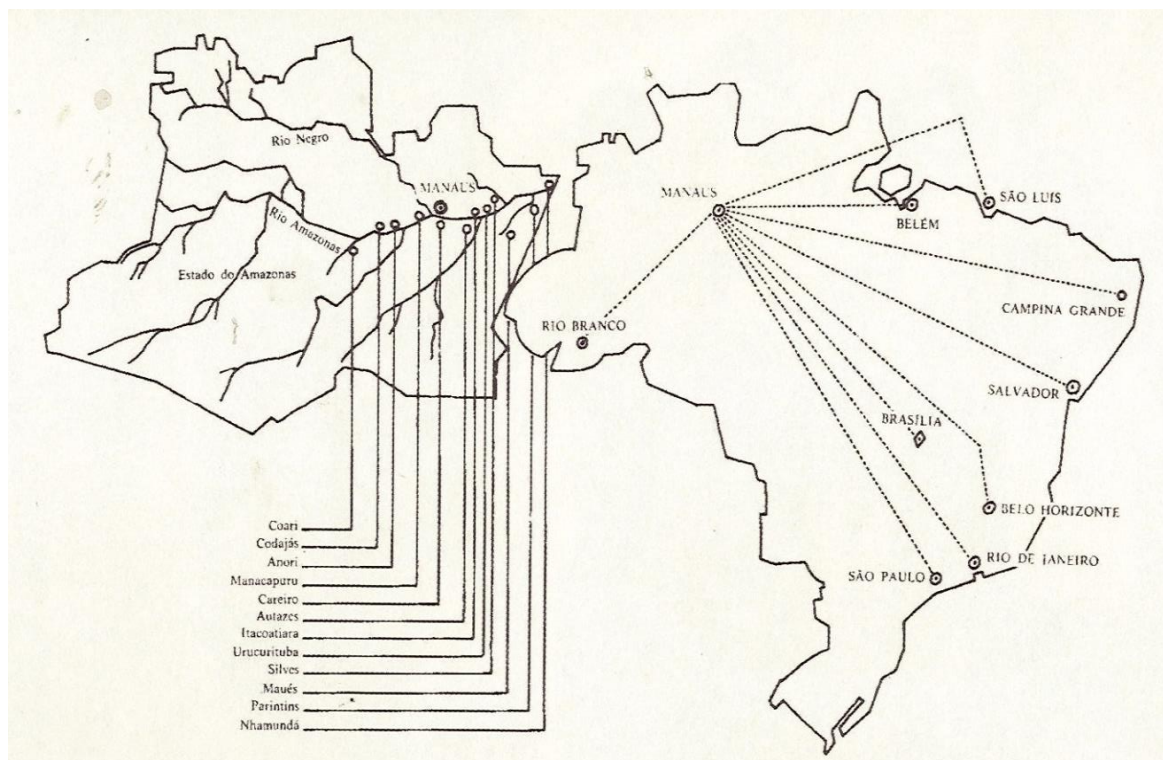


**Figura 8.** Espetáculo *A Paixão de Ajuricaba*  
**Fonte:** Souza, 2007, p. 40.

O sucesso da peça foi tão arrebatador que as apresentações ocorreram tanto na capital, Manaus, como em pequenas cidades do interior, como Coari, Codajás, Anori, Manacapuru, Silves, Parintins, etc. O teatro amazonense foi além disso: *A Paixão de Ajuricaba* também circulou pelas principais capitais e cidades do país, como Belém, Rio Branco, Campina Grande, São Luís, Salvador, Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. A peça ultrapassou, inclusive, as cortinas do teatro nacional e foi encenada também na França (SOUZA, 1984).

Diversos outros espetáculos foram produzidos pelo TESC, seguindo essa mesma temática indígena; podemos citar *Dessana, Dessana* (1975); *A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê* (1975) e *Juruparu, a Guerra dos Sexos* (1979). Além dessa ordem temática, o TESC apresentou *As Folias do Látex* (1976), *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* (1982) e *Tem piranha no Pirarucu*, que exprimiam o processo histórico da Amazônia (1978).

O grupo teve a oportunidade de levar suas produções para diversas localidades da Amazônia e de outros estados. Segue mapa que ilustra os principais locais onde o grupo se apresentou:



**Figura 9.** Mapa das viagens do TESC.

**Fonte:** Souza, 2007, p. 107

Podemos inferir que a cultura amazônica passou a ser priorizada, estudada e a ser vista com a contribuição do TESC. Embora, talvez, essa não tenha sido a intenção do autor; porém, os discursos colonialistas de degeneração e destruição da cultura de povos colonizados são contrariados e desmascarados com as atitudes de desvelamentos e valorização da cultura desses mesmos povos.

Por essa razão, consideramos que essa proposta de resgate da história e da cultura amazonense afina-se às ideias propostas pelos teóricos e críticos da teoria pós-colonial, como Edward Said, Frantz Fanon e Homi Bhabha, de que devemos voltar ao passado para reafirmarmos a verdadeira história de um povo, ou seja, recontar a história que está relacionada diretamente às raízes culturais do povo. Assim, acreditamos que o TESC, ao propor uma produção de resgate e resistência, harmoniza-se com os estudos de Fanon, quando afirma que o estudioso e o pesquisador pertencentes a países colonizados devem escrever para seu povo, objetivando resgatar o passado a fim de proporcionar perspectivas para o futuro (FANON, 1968).

O TESC passou a possibilitar, de certa maneira, com esses ideais, uma mudança de pensamento daqueles que assistiam às suas apresentações, a chamada “descolonização das mentes”. Para Fanon, a descolonização dá-se

quando há a possibilidade de o colonizado reencontrar-se com a sua própria história para ganhar forças e lutar contra todas as formas de opressão. Consideramos, portanto, que as peças de teatro promovidas pelo TESC tornam-se instrumentos de descolonização, pois “a verdade é que esses porta-vozes estão incumbidos por seus povos de defender simultaneamente a unidade da nação, o progresso das massas para o bem-estar e o direito dos povos à liberdade e ao pão” (FANON, 1968, p. 60).

O TESC, portanto, revela-se, a nosso ver, um disseminador da ideia de que os amazonenses deveriam se desvencilhar de conceitos pré-concebidos de modo a valorizar sua história e conquistar sua liberdade ideológica, financeira e social. Tal objetivo associa-se à ideia de que seria necessário fugir da violenta regra de colonização explicada por Homi Bhabha, pois, segundo este teórico, quando o povo deixa no campo do esquecimento a sua cultura para valorizar a cultura do outro, está se aniquilando, se destruindo e corroborando a lógica colonialista (BHABHA, 1998).

Frantz Fanon também evidencia esse comportamento de aniquilação cultural dos países colonizados proveniente do processo de colonização, pois segundo ele,

O colonialismo não se satisfaz em prender o povo nas suas redes, em esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e de todo conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido e o distorce, desfigura, aniquila. Esse empreendimento da história pré-colonização assume hoje a sua significação dialética (FANON, 1968, p. 244).

Começamos a verificar, então, que o TESC se manifestou em favor de retratar a cultura dos nativos da Amazônia, optando pela iniciativa de pesquisar sobre a história de suas raízes e pela recriação narrativa dessa cultura local no âmbito das artes e da literatura. As produções do TESC eram voltadas à rememoração e à divulgação da cultura amazônica, haja vista que o momento histórico da ditadura militar suscitava tal atitude de resistência e criatividade de artistas que se dispuseram a pensar em novas referências culturais, divergentes daquelas impostas pelos séculos de colonização e, evidentemente, de opressão.

Neste sentido, a dramaturgia realizada na Amazônia passa a ser vista como um instrumento de reflexão. A produção inovadora do TESC quebra os paradigmas do teatro produzido na Amazônia brasileira, pois mostra que escritores e artistas naturais de um estado periférico, ou seja, que estão distantes dos grandes centros

urbanos produtores de arte do país, podem produzir e desenvolver arte de qualidade com teor crítico. Essa produção inovadora pode ser vista como um movimento de tradução, de releitura – que, para Bhabha, “é a abertura de um outro lugar cultural e político de enfrentamento no cerne da representação colonial” (BHABHA, 1998, p. 62).

Utilizando-se de uma arte milenar, o teatro, o TESC provoca e “liberta” a sociedade local, ao contar a história de um povo esquecido ou, por vezes, isolado geográfica, econômica e politicamente, dando visibilidade à expressão teatral produzida na região. Desta forma, o grupo rompe mais um paradigma, o de que só a arte produzida e realizada pelos outros é a melhor. A representação e a valorização da cultura amazônica surgem como uma maneira de trazer à tona vários traços culturais locais que o colonialismo europeu tratou de apagar, cotidianamente, ao longo de vários séculos, escondendo, descaracterizando ou mesmo destruindo o arcabouço visual e significativo das culturas nativas dessa região do Brasil.

Propomos, a partir do próximo ato, um resgate dos acontecimentos históricos que são desvelados na obra *A Paixão de Ajuricaba*, bem como uma análise dos personagens que fazem parte da peça, a qual consideramos um marco de resistência e de resgate cultural da história da Amazônia.



## ATO III – FECHAM-SE AS CORTINAS E ABREM-SE OS HORIZONTES: A CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO DESCOLONIZADOR NAS ARTES CÊNICAS

### Cena 1– Contexto histórico: a Amazônia de Ajuricaba e de todos os indígenas

**Herói Ajuricaba**  
*Ah, Ah, Ah, Ah*  
*Ajuricaba, líder da taba*  
*Da tribo dos Manaó*  
*Ajuricaba, morubixaba*  
*Da tribo dos Manaó*  
*He, he, he, he*  
*Bravura e coragem sobrevivem*  
*Nas veias do povo baré*  
*Valentes de grandes conquistas*  
*Exemplo de raça e de fé*  
*Ô, ô, ô, ô*  
*E a vida do nosso guerreiro*  
*Repousa no encontro dos rios*  
*Rio negro e rio mar, ah, ah*  
 (Boi Garantido, Parintins, 1996)

As produções do grupo Teatro Experimental do SESC Amazônia (TESC) contribuíram para a consolidação e a visibilidade do teatro amazonense no cenário nacional. O emprego de temáticas voltadas à valorização da cultura amazônica procurou instigar o imaginário popular, para que ele pudesse perceber seu papel na formação de sua identidade e para manter viva a história de luta dos seus antepassados contra os opressores/colonizadores.

Neste sentido, com o intuito de confirmar essa busca pelo resgate histórico da cultura amazonense através da dramaturgia do TESC, evidenciamos, a partir deste momento, a peça *A Paixão de Ajuricaba* (2005), de Márcio Souza.

Na peça, são retratados o processo de colonização da região do rio Negro e seus afluentes, bem como as lutas de resistência dos grupos nativos contra o domínio territorial e cultural realizado pelos portugueses, em meados do século XVIII. A trama se passa no período de colonização da região Norte do Brasil, a qual hoje conhecemos como Amazônia.

O cenário de lutas e batalhas entre indígenas e portugueses é o extenso rio Negro, um dos afluentes do rio Amazonas, de águas escuras e espessas. Como já dissemos anteriormente, os viajantes estrangeiros incumbiam-se de descrever e retratar as belezas e riquezas das regiões amazônicas. O primeiro viajante a

desbravar e explorar o rio Negro foi o capitão espanhol Francisco de Orellana, no período de 1541 a 1542<sup>21</sup>.

Na crônica do frei Gaspar de Carvajal, este navegante explorador descreve o rio Negro da seguinte forma:

grande rio que entrava pelo que navegávamos, pela margem esquerda, cuja água era negra como tinta e, por isso, o denominamos Rio Negro; suas águas corriam tanto e com tanta ferocidade que por mais de vinte léguas faziam uma faixa na outra água, sem com ela misturar-se (CARVAJAL, 1992, p 69).

As belezas e riquezas da região amazônica eram descritas de tal forma que, estimuladas por relatos de viajantes, diversas outras expedições foram enviadas à Amazônia por Portugal, Holanda, Inglaterra e França, com o objetivo de explorar essa região.

Neide Gondim, em *A Invenção da Amazônia* (1994), trata das diversas narrativas de viajantes e suas expectativas em relação à Amazônia e aos povos que lá habitavam nos primeiros séculos de colonização (GONDIM, 1994). Como exemplo dessas narrativas, podemos citar as aventuras de Frei Gaspar de Carvajal, com suas descrições minuciosas dos habitantes amazônicos. Neste livro, Gondim explica as várias visões que foram sendo construídas a Amazônia.

Na obra que analisamos, *A Paixão de Ajuricaba*, o período de colonização da região do rio Negro é descrito com uma representação das “invasões” estrangeiras e dos conflitos entre os povos que habitavam a região e os povos interessados em explorá-los. No trecho a seguir, percebemos a determinação dos portugueses em conquistar os territórios amazônicos:

- Durante os primeiros anos do século XVIII, os portugueses preocuparam-se em firmar a conquista, penetrando nos grandes territórios amazônicos. Depois da viagem de Pedro Teixeira, sucessivas expedições alargaram a fronteira da colônia. Mas os gentios não aceitavam pacificamente a invasão de suas terras. Aliavam-se contra os portugueses e enfrentavam as bem armadas Tropas de Guerra. Os Manau, povo de Ajuricaba, habitavam neste País romântico que era o vale do rio Negro. Invadido por portugueses, ingleses, espanhóis, franceses e holandeses, este País romântico passou a ver seus habitantes espoliados e escravizados

---

<sup>21</sup> À propósito, ver o livro *Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo capitão Francisco Orellana* (1992), de Gaspar de Carvajal.

pelos europeus, preados desumanamente pelos exploradores de drogas do sertão (SOUZA, 2005, p. 26-7).

Percebemos que o “país romântico”, inventado pelos viajantes estrangeiros, passou a “espoliar” e “escravizar” os habitantes nativos. Essa relação entre explorador e explorado evidencia-se a partir da construção do outro (explorador), que se considera superior ao outro (colonizado). A subjugação é uma das estratégias de domínio dos povos, pois, para Homi Bhabha,

o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução (BHABHA, 1998, p. 111).

Veremos que esse longo processo de dominação e subjugação dos nativos e de exploração das riquezas naturais da Amazônia não ficou a cargo exclusivo da coroa portuguesa. A igreja católica teve seu papel nesse processo, haja vista que a penetração nas florestas densas da Amazônia e a catequização dos “selvagens” só seriam possíveis com a atuação condicionada dos nativos que já deveriam ter sido convertidos ao catolicismo. Tanto para a coroa portuguesa quanto para a igreja católica, os nativos foram úteis como trabalhadores que serviam ao regime de colonização.

Na peça em estudo, estes fatores de exploração e domesticação também são apresentados:

Se bem que o índio já fora considerado pela igreja católica como um ser humano digno de receber a graça de Deus e um tratamento mais elevado por parte dos cristãos, ele era invariavelmente trucidado, caçado, combatido ou contaminado por doenças até então desconhecidas pelos curandeiros (SOUZA, 2005, p. 27).

Segundo Boris Fausto, professor da Universidade de São Paulo (USP), em seu livro *História do Brasil*, o papel da igreja estava em sintonia com as aspirações dos portugueses, pois indígenas evangelizados e dóceis poderiam servir à colônia. Portanto, para o referido autor, como para muitos outros pesquisadores, a catequização representou uma forma de transformar a cultura dos indígenas para que eles pudessem adquirir hábitos de trabalho europeus e, assim, contribuir para o

desenvolvimento da colônia. Desta forma, através do ensino catequizador, os indígenas tornar-se-iam “bons cristãos” (FAUSTO, 2002, p. 49).

Em *A Paixão de Ajuricaba*, podemos verificar que a personagem Irmão Carmelita tenta convencer o líder Ajuricaba, preso pelos portugueses, de que apenas a fé e o amor por Deus poderiam dar a verdadeira liberdade que ele almejava:

IRMÃO CARMELITA – Se é a beleza, então, deveis saber que os justos resplandecerão com o sol. Se desejais a força ou a liberdade de Deus, é nele que se encontram a eterna força e a liberdade eterna. Se procuras uma vida cheia de saúde, é Nele que se encontra a eternidade sadia e a sanidade eterna. Se quereis ser saciado, todos serão saciados quando aparecer a glória do Senhor. Se é amor, os justos amarão a Deus mais do que a si mesmo, e cada um deles amará aos outros como a si mesmos (SOUSA, 2005, p. 56).

Diante desse contexto de dominação cultural, o que a Amazônia tinha de tão especial para atrair a atenção desses povos adventícios, ou seja, que interesses moviam aqueles povos estrangeiros? A questão está relacionada à exuberância e à riqueza da floresta amazônica, com sua fauna e flora inexploradas e sua imensa bacia hidrográfica, considerada abundante em produtos naturais. A região Norte do Brasil, de fato, era vista como um espaço geográfico imenso e heterogêneo, devido à diversidade de plantas, animais e solo; verdadeiramente, um território privilegiado devido à posição geográfica estratégica, que unia rio e mar, uma possibilidade de abrangência marítima e comercial para os Estados Unidos e a Europa.

Márcio Souza, em seu livro *História da Amazônia*, apresenta a exuberância e a extensão da Amazônia, que abrange, atualmente, o território de vários países:

Localizada ao norte da América do Sul, a Amazônia compreende toda a Bacia Amazônica, formada pelos seguintes países: Brasil, Bolívia, Colômbia, Peru, Guiana, Venezuela, Suriname, Equador e França. A porcentagem da Amazônia em cada país está distribuída da seguinte forma: o Brasil tem 68%; Peru tem 10%; a Bolívia tem 10%; a Colômbia 8%; o Equador 2%; a Venezuela 1% e as Guianas 1%. A proporção de ecossistema em relação à totalidade do território é a seguinte: 70% do território da Bolívia; 65% do território do Peru; 55% do território do Brasil; 50% do território do Equador; 35% do território da Colômbia; 8% do território da Venezuela e 3% do território das Guianas (SOUZA, 2009, p. 21).

Como vimos, a Amazônia ocupa cerca de 50% do território brasileiro. Isso significava, desde o período colonial, uma abundância de recursos hídricos e de fauna e flora que poderiam trazer ainda mais benefícios econômicos para quem se apoderasse dela.

Muitos viajantes, comerciantes, escritores, exploradores e jornalistas, desde o século XVI, a pedido de governos ou em nome de grandes empresas, viajaram pela Amazônia com o objetivo de fazer um mapeamento geográfico para descrever as potencialidades geográficas, comerciais e humanas daquele “novo” território. Podemos ver, a propósito, no livro *Viagens pelo Brasil: do Rio ao Acre*, o relato de Aníbal Amorim (1876-1936) – militar brasileiro para quem era “necessário fazer propaganda do Brasil, dentro do próprio Brasil” (AMORIM, 1917, p. 08).

O livro divulga o que ele havia visto em sua extensa viagem, do Rio de Janeiro ao Acre, que se iniciou em 1909. Amorim descreve, detalhadamente, todos os locais percorridos, apresentando cidades, vilas, rios e pessoas, atribuindo, inclusive, os valores gastos com hotéis, transporte e alimentação. Um fato que gostaríamos de destacar sobre estas viagens foi a impressão do viajante Amorim ao aportar em Manaus, em setembro de 1909: o militar deslumbrou-se com a vida urbana e moderna da capital amazonense, marcada por bondes elétricos, centros comerciais e vida noturna intensa. Mas, talvez, para ele, uma das maiores e mais instigantes belezas tenha sido ver, de perto, a imensidão constante das florestas amazônicas (AMORIM, 1917). Segundo o escritor-viajante,

A bacia amazônica (...) representa não só a maior rêdehydrographica do mundo, senão também a mais vasta região florestal que até hoje se conhece. A água e o vegetal são os reis daquelas paragens misteriosas, onde o homem, considerado intruso, tateia o deserto. A floresta equinoccial é o que se pode considerar de mais assombroso e monótono. Maravilha pelo inédito do espetáculo. (...) É o paiz das florestas primitivas (AMORIM, 1917, p. 203).

No texto “A geografia amazônica na literatura”, do professor Hélio Rocha – que integra a coletânea de artigos do livro *Colonização, território e meio ambiente em Rondônia: reflexões geográficas* –, podemos encontrar inúmeros relatos com as impressões pessoais e a descrição da Amazônia desses viajantes, como Henry Major Tomlinson, Lardner Gibbon e Willian Lewis Herndon (ROCHA, 2012, p.121-39).

As pesquisas e os estudos do professor Hélió Rocha resultaram no livro *O Mar e a Selva: sobre a viagem de Henry Major Tomlinson ao Brasil*. Trata-se da tradução e da análise das representações da Amazônia elaboradas por H. M. Tomlinson, o qual, em 1909, viajou de Londres, Inglaterra, até chegar à Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, cruzando o oceano Atlântico e adentrando os rios Pará, Amazonas e Madeira. Um dos objetivos da viagem era trazer alimentos e maquinários para a ferrovia Madeira-Mamoré. Tal obra apresenta a tradução do livro de H. M. Tomlinson, *The sea and the jungle*, bem como uma análise crítica das imagens amazônicas elaboradas pelo jornalista londrino.

Percebemos que a Amazônia, com suas belezas, lendas, mitos e histórias sempre fascinou e encantou esses viajantes. Para Hélió Rocha, “todas essas histórias e impressões confirmam a Amazônia como um lugar misterioso, mas ao mesmo tempo enigmático”, pois os viajantes, em geral, temiam o fato de não saberem o que havia por vir, ao mesmo tempo em que se sentiam desafiados a experimentar novas emoções (ROCHA, 2012, p. 83-4).

Para Neide Gondim,

Os séculos podem variar e os cronistas serem originários das mais diferentes nacionalidades, no entanto, diante do rio e da mata amazônicas, quase genericamente, nenhum se isentou de externalizar sentimentos que variavam do primitivismo pré-edênico ao infernismo primordial. Ainda que familiarizados com a região ou mantendo o tom frio e distanciado do pesquisador, esse objeto móvel, essa natureza grandiosamente avassaladora, em algum momento fez com que esses homens parassem e a escutassem, e a sentissem, muitas vezes deixando para trás olhares já estruturados, visões já vividas, para pousarem os olhos renascidos na contemplação extasiada da grandiloquência natural.

Entretanto, vale lembrar o que adverte Albert Memmi, no livro *O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*: essas viagens realizadas pelos colonizadores à colônia não estão relacionadas ao “espírito aventureiro”, mas “à tentação da facilidade”, haja vista que “vai-se para a colônia porque nela as situações são garantidas, altos ordenados, as carreiras mais rápidas e os negócios mais rendosos” (MEMMI, 1977, p. 22).

O fato é que o processo de apropriação da região denominada Amazônia surge a partir desse desejo de novas conquistas, novos domínios. Esse processo se inicia no século XVI, com as primeiras incursões europeias na tentativa de

reconhecer e explorar a região. Segundo a tese de Tadeu Valdir Freitas de Resende (2006), “A conquista e a ocupação da Amazônia no período colonial: a definição das fronteiras”, os primeiros navegadores do rio Amazonas foram os espanhóis em meados de 1500<sup>22</sup>.

Embora navegado, inicialmente por espanhóis e seguidamente por holandeses e franceses, os portugueses é que tomariam posse das duas margens do rio e de boa parte da bacia hidrográfica da Amazônia, em 1616, com a construção da Casa Forte do Presépio de Santa Maria de Belém, no Pará, por intermédio do capitão-mor Francisco Caldeira Castelo Branco (RESENDE, 2006, p. 26).

Julgamos oportuno citar o livro *Fundação de Belém do Pará: jornada de Francisco Caldeira de Castelo Branco em 1606*, de Ribeiro Amaral. Nele, através de cartas, decretos, pareceres e outros documentos, o autor relata a saga do militar Caldeira em auxiliar na manutenção da soberania portuguesa contra os franceses e quaisquer outros impedimentos nas províncias do Maranhão e, depois, do Pará (AMARAL, 2004).

Caio Prado, em seu livro *A formação do Brasil contemporâneo*, apresenta os esforços da coroa portuguesa e da igreja para dominar as novas terras; aquela para ampliar e delimitar território, e esta para cumprir com sua missão de catequizar. Caio Prado trata, ainda, das vantagens territoriais adquiridas por Portugal com a posse de todo o território amazônico:

Aí [no delta do Amazonas] o povoamento encontrou fácil acesso, não só local, mas para o coração do continente, mercê desta admirável rede hidrográfica de comunicações que oferecem o grande rio e seus tributários. O que de início favorece o povoamento da região, é o fato de sua soberania duvidosa. Os portugueses se instalam na foz do rio em 1616, expulsando daí ingleses e holandeses, os primeiros ocupantes, embora sem direito algum. As dúvidas eram com a Espanha, mas a união das duas coroas adiou qualquer questão para mais tarde. Ao recordar a independência, Portugal já firmara sua soberania, avantajado como estava pela posse da saída única deste imenso território amazônico, fechado para ocidente e norte onde se situavam seus concorrentes. Foi-lhe fácil estender sobre ele seu domínio, para o que aliás não se pouparam esforços, unindo-se o governo e ordem religiosas num ativo trabalho de colonização (PRADO, 1963, p. 43-4).

---

<sup>22</sup> O livro *A invenção da Amazônia* (1994), de Neide Gondim, discorre sobre essas questões no capítulo II.

Podemos citar, também, o livro *Amazônia e a Cobiça Internacional*, em que Arthur Cézar Ferreira Reis comenta, de forma crítica, a respeito das relações internacionais entre portugueses, espanhóis e holandeses e dos interesses pelas riquezas da região Norte do Brasil. Para o autor, a organização militar formada pelos portugueses foi necessária para a penetração e a permanência no território amazônico, pois

Nos primeiros tempos, ingleses e holandeses, disputando a terra e a água aos portugueses que chegavam do Nordeste, procuraram fazer a exploração mercantil das espécies vegetais e animais que puderam identificar e tornar, nos mercados da Europa, interessantes e cobiçados. Postos fora os concorrentes audaciosos, os portugueses lançaram-se à façanha de penetrá-la [a Amazônia] em direção norte, oeste e sul. E penetrando-a, com ímpeto de decisão, devassaram-na em todos os sentidos, identificando mil variedades de sua flora e de sua fauna (REIS, 1982, p.18).

Vários autores tratam da exploração das riquezas naturais das terras amazonenses. Caio Prado, em *Formação do Brasil contemporâneo*, além de expor todos os aspectos históricos que envolveram o processo de colonização e povoamento do Brasil, apresenta também os tesouros que poderiam ser extraídos na Amazônia, para fins comerciais. De acordo com o autor, essa extração serviu de sustentação econômica para colonos e igreja:

Encontraram os colonos na floresta amazônica um grande número de gêneros naturais aproveitáveis e utilizáveis no comércio: o cravo, a canela, a castanha a salsaparrilha e sobretudo o cacau. Sem contara madeira e os produtos abundantes do reino animal: destes últimos são em particular, a tartaruga, bem como os seus ovos, e o manacaru (peixe-boi), que se virar em escala comercial. Sem essas fontes de riqueza teria sido impossível ocupar o grande vale. Os colonos não o teriam procurado, os missionários não encontrariam base material de subsistência para manter seu trabalho de catequese dos indígenas (PRADO, 1963, p.211).

Para Caio Prado Júnior, essa “diversidade de condições naturais, (...) se revelaria (...) um forte estímulo. É que tais condições proporcionarão aos países da Europa a possibilidade da obtenção de gêneros que lá fazem falta”. Porém, para que o processo de exploração das riquezas da Amazônia fosse possível, os portugueses precisariam de trabalhadores conhecedores da região (PRADO, 1963, p.28).



Desta forma, os colonizadores precisavam da mão de obra nativa (escravizada e/ou transculturada) para sustentar a atividade econômica desenvolvida na região Norte naquele período, que era a extração das chamadas *drogas do sertão* – frutas, plantas, legumes, raízes, peixes e caças –, produtos bastante valorizados no mercado europeu. Os indivíduos locais eram vistos como fornecedores de matérias-primas nativas e também como trabalhadores, tornando-se, portanto, essenciais ao processo de colonização e povoamento da Amazônia, haja vista que cumprem os requisitos de exímios caçadores, nadadores e pescadores.

Segundo Márcio Souza, os portugueses encontraram povos nativos amazônicos com seu dia a dia de sobrevivência na floresta, suas línguas, seus costumes, suas tradições, etc.; entretanto, toda a variedade cultural das comunidades locais não importava para os colonizadores, pois questões econômicas e políticas estavam envolvidas. O interesse maior era dominar a região e extrair tudo o que fosse possível, nem que, para isso, precisassem prender, escravizar, matar e/ou dizimar esses povos:

Quando os europeus chegaram, no século XVI, a Amazônia era habitada por um conjunto de sociedades hierarquizadas, de alta densidade demográfica. Ocupavam o solo com povoações em escala urbana, possuíam sistema intensivo de produção de ferramentas e cerâmicas, agricultura diversificada, uma cultura de rituais e ideologia vinculadas a um sistema político centralizado e uma sociedade fortemente estratificada (SOUZA, 2009, p. 38).

São poucos os registros escritos sobre o cotidiano e a cultura dos povos nativos que viviam na Amazônia no período colonial. Basicamente, temos as crônicas e os relatos de viajantes estrangeiros, que priorizavam as riquezas e as possibilidades de exploração.

O que se sabe sobre esses povos é que se organizavam em sociedades, com variados níveis de complexidade cultural, os quais viviam do que a terra podia oferecer – caça, pesca, plantações, agricultura etc. –, além da produção de suas próprias ferramentas de caça, guerra e utensílios domésticos (SOUZA, 2009).

Como afirma Márcio Souza, “a Amazônia não era um vazio demográfico” (SOUZA, 2009, p.38). Havia uma sociedade complexa e hierarquizada, cujo cotidiano e valores culturais eram voltados à convivência simples e sintonizada com

a natureza amazônica – realidade totalmente diferente da cultura comercial europeia dos portugueses, os quais enxergavam todos os seres e coisas tão somente como mercadorias possíveis de gerar lucros em suas atividades mercantis.

Esse interesse mercantil de Portugal para assegurar a posse das terras amazônicas gerou diversos conflitos que não se relacionaram apenas ao reino português e seus vizinhos europeus<sup>23</sup>. Conflitos entre portugueses e nativos também ocorreram e foram inevitáveis, pois, de um lado, os portugueses necessitavam da mão de obra indígena, ou seja, precisavam desses indivíduos conhecedores das terras ora exploradas para a sustentação da atividade econômica desenvolvida na região (a exploração das drogas do sertão); por outro lado, havia muitos nativos que não pretendiam abandonar seu modo de vida e, por essa razão, defendiam brava e orgulhosamente a cultura do seu povo, não aceitando a condição de dominados.

Por essa razão, a região do Rio Negro foi palco de diversos conflitos entre portugueses e nativos no período colonial, pois a coroa portuguesa pretendia, a qualquer custo, tomar posse da Amazônia para estabelecer definitivamente suas fronteiras territoriais e consolidar a exploração de seus domínios. Sem hesitar, entraram em choque com diversas comunidades indígenas as quais já estavam fixadas há milênios no território amazônico, que passaram a lutar contra essa dominação para manter sua sobrevivência plena.

Além da igreja e dos portugueses, os colonos, amparados por leis regulamentadas pela coroa portuguesa e, algumas vezes, motivados por interesses particulares, encontraram diversas formas para dominar esses nativos; entre elas, o chamado Resgate – quando os portugueses compravam prisioneiros de tribos nativas, através de troca de mercadorias –; as Guerras Justas – quando a morte e o aprisionamento de nativos eram justificados através de leis que favoreciam os portugueses em detrimento das populações locais que se revoltavam –; e o Descimento – a adesão de nativos que se submetiam aos desmandos dos portugueses sem resistência<sup>24</sup>.

A Carta Régia de 1798, documento oficial expedido por Portugal, trata das questões indígenas na região Norte. Esse documento regulamentava as atuações dos colonos perante aos indígenas, com concessões previstas para a posse das

---

<sup>23</sup> Sobre essas questões, sugerimos a leitura de *O Paraíso do Diabo*: relato de viagem e testemunho das atrocidades do colonialismo na Amazônia, de Hélio Rocha (2016).

<sup>24</sup> Ver à propósito *Mão-de-obra indígena na Amazônia Colonial*, de James O. Sousa (2002).

terras indígenas e até mesmo a adoção de um sistema “puramente defensivo, no caso em que algumas das mesmas nações intentem hostilidades e correrias contra as cidades, vilas e outras povoações do norte”<sup>25</sup>.

Como já expusemos, de um lado havia os portugueses – que buscavam, desde o início século XVI, com a união ibérica, dominar as terras do Brasil para além do que estava acordado no Tratado de Tordesilhas, bem como sustentar esse processo de exploração dos bens naturais da região amazônica, empregando, para tanto, a mão de obra escrava dos nativos –; por outro lado, havia as tribos nativas que não só recusaram a dominação, como também entraram em confronto com os portugueses para manter sua cultura e liberdade.

Esses choques de culturas e de interesses geraram muitas histórias de guerras e revoltas. Contudo, vamos nos ater aos conflitos das primeiras décadas de 1700, os quais envolveram as tribos nativas, especialmente os Manau, que viviam ao longo do rio Negro.

Neste período, segundo Márcio Souza, no livro *Ajuricaba, o caudilho das selvas*, o rio Negro, “por sua densidade populacional, já era considerado uma lucrativa fonte de mão-de-obra indígena”. Ainda na obra souziana, podemos citar as palavras do viajante português Maurício de Heriante, de 1665: “se esse rio [o rio Negro] fosse tomado pelos portugueses poderíamos criar um império e assim dominar todo o Amazonas e outros rios” (SOUZA, 2006, p.21).

De fato, as incursões dos portugueses pelo rio Negro intensificaram-se no século XVII. Em 1669, Francisco da Mota Falcão, capitão do exército, foi designado pelo governador-geral do Grão Pará para construir, entre os rios Negro e Amazonas, os fundamentos da futura cidade de Manaus, com a construção do forte São José do Rio Negro (RESENDE, 2006, p. 156). Os colonizadores promovem, portanto, incursões em toda a extensão do rio Negro. Porém, a penetração dos portugueses não aconteceu de forma tranquila, pois várias tribos nativas não aceitavam a dominação e resistiam bravamente.

Diante desse cenário de exploração e dominação de algumas tribos, ocorrem lutas e revoltas lideradas por nativos que não aceitavam ser subjugados, muito menos aceitavam a escravização de seus pares. Surge, então, o *tuxaua*

---

<sup>25</sup> Trecho extraído da Carta Régia de 12 de maio de 1798, disponível em <<http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/A%20carta%20r%C3%A9gia%20de%2012%20de%20maio%20de%201798B.pdf>> Acessado em: 27 jun. 2016.

(chefe) Ajuricaba, líder da tribo Manau, que liderou dezenas de ataques aos portugueses<sup>26</sup>. À propósito, em Ajuricaba (ou Aiuricaua), Aiuri significa reunião e caua significa marimbondos, insetos possuidores de ferroadas extremamente dolorosas.

Segue imagem da provável aparência de Ajuricaba, extraída do livro *Ajuricaba, o guerreiro manau*, do poeta amazonense Hugo Bellard:



**Figura 10.** Retrato simbólico de Ajuricaba  
**Fonte:** Bellard, 1948, p. 07

Ajuricaba aparece nesse contexto histórico como um legítimo representante de liberdade e resistência, que preferia seguir a cultura e a tradição de seu povo, não concordando com as imposições e os valores dos colonizadores.

O *tuxaua* Ajuricaba, por ser fiel aos princípios e costumes de seu povo, entra em divergência até mesmo com o seu pai, o cacique Huiebene, que mantinha “relações íntimas com a administração colonial, além de negociar com os preadores de índios”. A trajetória de luta do chefe indígena iniciou-se quando seu pai fora morto pelos portugueses, em consequência de divergências políticas; a partir de então, começa a resistência liderada por Ajuricaba (SOUZA, 2006, p. 22).

---

<sup>26</sup>Lembramos que anos antes, por volta de 1610, existiram outros casos de nativos que guerrearam contra os portugueses, como é o caso dos guerreiros Tupinambás.

Ainda de acordo com o livro *Ajuricaba, o caudilho das selvas*, João Maia da Gama, o então governador-geral do Grão Pará (1722-1728), revelou sua preocupação com relação ao líder Manau que havia se rebelado. Para Gama, os Manau eram fortes inimigos, pois teriam se aliado aos holandeses para a obtenção de armas e munição (SOUZA, 2006).

No entanto, de acordo com pesquisas do historiador Arthur Cézar Ferreira Reis, a aliança entre os Manau e os holandeses teria sido forjada por colonos e escravistas, apenas como justificativa para a aprovação de uma ação militar no intuito de coibir as movimentações das tribos locais consideradas inimigas do reino (REIS, 1982). Segue trecho da carta que o governador-geral enviou a Portugal com a descrição de nativos selvagens e bárbaros, que não mediam esforços para impedir os avanços lusitanos nas terras próximas ao rio Negro:

Um chefe manaú se rebelou... Todas as tribos do rio Negro, menos as que estão conosco ou com os missionários, todas elas tornaram-se matadoras de meus vassalos e estão aliadas aos holandeses! Elas impedem a propagação da fé e continuamente têm roubado e assaltado meus vassalos, comendo da carne humana e vivendo como brutos e desafiando as leis da natureza... Aqueles bárbaros estão com muitas armas e munições, algumas das quais foram dadas pelos holandeses enquanto outras foram tomadas de nossos homens que foram a eles para enfrenta-los e assaltá-los, contrariando a minha ordem real. Eles não apenas têm o uso de armas de fogo, mas também se fortificam em paliçadas de troncos e barro, e até com torres para observação e defesa. Por este motivo nenhuma tropa os atacou... Estão eles transformados em orgulhosos, a se arrogarem em cometer todos os excessos e todas as matanças (In: SOUZA, 2006, p.48).

A verdade é que as perdas de materiais bélicos, as invasões e tomadas de fortes são constantes entre 1722 e 1728 nessa região do rio Negro. Todos esses focos de resistência foram liderados por Ajuricaba, o qual conseguiu, diplomaticamente, reunir outras tribos em prol do mesmo objetivo: atacar os estrangeiros que tentavam se apossar das terras “amazônicas brasileiras” e escravizavam os nativos.

Entre 1722 e 1728, Ajuricaba ocupa o rio Negro e ataca todas as povoações portuguesas. Lamalonga, que seria palco mais tarde de uma insurreição indígena, é tomada e queimada pelos manaús. Tapuruquara, Caboquena, Carvoeiro são alvos de diversos ataques dos manaús, tornando difícil a vida dos colonos. Uma das ações

mais ousadas de Ajuricaba foi o cerco e a tomada da fortaleza de Marabitanas, onde o exército português teve muitas baixas e perdeu armamentos, munição e muitas peças de artilharia. A vila de Tomar, atacada pelos manaús, resistiu dois dias, até ser invadida e queimada. Nenhuma embarcação portuguesa conseguia singrar as águas do rio Negro, ou do rio Vaupés, ou do Içana, sem sofrer ataques de guerreiros viajando em rápidas canoas (SOUZA, 2006, p.33).

Após sofrer seguidas perdas e ataques, Portugal decide enviar tropas e reforços, bastante armados, para acabar com o levante nativo. Em 1728, o guerreiro Ajuricaba foi capturado pelo capitão Belchior Mendes de Moraes e, juntamente com outros nativos, enviado a Belém. Porém, durante a viagem, o guerreiro e seus aliados resistiram e rebelaram-se, até que Ajuricaba e outro chefe nativo atiraram-se ao rio (SOUZA, 2006).

Conforme relatos do governador João Maia da Gama, analisados por Márcio Souza (2006), o líder Manau não se entregou facilmente, resistindo bravamente.

Quando Ajuricaba estava vindo como prisioneiro para a cidade de Belém, e ainda estava navegando no rio, ele e outros homens levantaram-se na canoa onde estavam sendo conduzidos agrilhoados e tentaram matar os soldados. Eles sacaram de suas armas e feriram alguns deles e mataram outros. Então, Ajuricaba saltou da canoa para a água com um outro chefe e jamais reapareceu vivo ou morto. Deixando de lado o sentimento pela perdição de sua alma, ele nos fez uma grande gentileza libertando-nos dos temores de sermos obrigados a guardá-lo (In: SOUZA, 2006, p. 52).

Ajuricaba tornou-se, após mais este ato de resistência, uma figura importante que poderia representar luta e liberdade. Outros líderes seguiram o exemplo do guerreiro Manau e a resistência continuou até 1759, ano em que os portugueses conseguem dominar definitivamente a região do rio Negro, contabilizando o extermínio de aproximadamente 40.000 nativos (SOUZA, 2006).

Portugal provocou, no período colonial, o isolamento e o extermínio de diversos povos amazônidas, motivado por questões econômicas, políticas e territoriais, que serviram de justificativa para uma série de barbáries contra os povos nativos. Como afirma Márcio Souza, todo o legado cultural, as línguas e a sabedoria dessas sociedades nativas foram destruídos:

Essas sociedades foram derrotadas pelos conquistadores, e seus remanescentes foram obrigados a buscar a resistência, o isolamento ou a sobrevivência. **O que havia sido construído em pouco menos de dez mil anos foi aniquilado em menos de cem anos, soterrado em pouco mais de 250 anos e negado em quase meio milênio de terror e morte** (SOUZA, 2009, p. 38. Grifo nosso).

Diante desse quadro da colonização, é preciso que a sociedade em geral tome conhecimento destas e de outras informações sobre o processo de colonização do Brasil, especialmente da Amazônia, para que possa se apoderar de outras versões sobre o assunto, uma vez que na versão “oficial”, no discurso colonizador, o apagamento das origens do colonizado é constante.

É por esta razão que Franz Fanon, um dos teóricos pós-colonialistas já citados neste trabalho, afirma que a sociedade deve lutar contra os discursos colonialistas e procurar conhecer as “verdades” sobre seu passado, de modo a ter condições de transformar seu futuro (FANON, 1968).

Diversos assuntos foram comentados até aqui; entre eles, destacamos os aspectos históricos e culturais do teatro amazonense e a contribuição do grupo TESC e de Márcio Souza para uma virada na produção artística amazonense. Além disso, apresentamos o contexto histórico do processo de colonização que serviu como inspiração e referência para a criação da peça *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza, a qual passaremos a descrever e analisar na próxima cena.

## **Cena 2 – *A Paixão de Ajuricaba*: expressividade artística em destaque**

- O que eu desejo? A beleza do corpo,  
vida longa para servir meu povo,  
saciar a sede e a fome com que for justo,  
amar a mulher que eu amo...  
(Trecho da fala de Ajuricaba, em *A Paixão de Ajuricaba*)

A obra *A Paixão de Ajuricaba* registra, para os leitores, os acontecimentos que envolveram a criação e o desenvolvimento da primeira apresentação da peça de mesmo nome, realizada em 1974. Esse espetáculo de cunho dramático representou as histórias de luta entre os indígenas (colonizados) e os portugueses (colonizadores), no século XVIII, no contexto histórico-social de colonização da região da Capitania do Vale do Rio Negro. Esses embates são descritos/narrados

pelo espetáculo e integram um jogo de construção e reconstrução dos acontecimentos que fizeram parte de um processo de reconstituição da memória dos povos ameríndios.

Conforme explica o próprio Márcio Souza, a peça *A Paixão de Ajuricaba* é

uma narrativa dramática, um poema épico e uma tragédia clássica sobre a guerra de resistência do líder Ajuricaba, chefe que foi capaz de arregimentar, no século XVIII, as mais importantes nações indígenas do Rio Negro, Amazonas, Brasil, para enfrentar a invasão dos portugueses. O texto trazia algumas das nossas preocupações: crítica à historiografia oficial, que se limitava a dar notas ao pé de página a respeito de Ajuricaba; restauração das manifestações culturais indígenas respeitando sua integridade; e, finalmente, uma encenação teatral totalmente renovada em sua natureza cênica (SOUZA, 2011, p.203).

A peça está composta, portanto, de uma narrativa carregada de intensidade, cuja proposta é questionar a “historiografia oficial”, apontar um novo olhar a esses acontecimentos e abordar as guerras de resistência articuladas pelo líder indígena Ajuricaba, sob o ponto de vista dos nativos.

A obra literária que analisamos, *A paixão de Ajuricaba*, em sua 2ª edição, lançada em 2005, está dividida da seguinte forma: primeiramente, temos “A Rebelião Manau ainda não terminou”, uma breve apresentação do papel do grupo TESC escrita por Aldísio Figueiras; depois, temos a peça em si, *A Paixão de Ajuricaba*, apresentada pela “*Dramatis Personae*”, que é uma exposição das personagens e do elenco que fez parte da composição da peça em sua estreia, em 1974; logo em seguida, verificamos o desenvolvimento da encenação no “Ato Primeiro” e no “Ato Segundo” com todas as cenas que compõem a peça; após a descrição dos atos da dramatização, o autor apresenta a “Variante da cena oitava”, na qual mais detalhes sobre o desfecho da encenação são apresentados; mais adiante, temos o registro do “Libreto da Peça – Segunda montagem – agosto/2003”; e fechando a obra, visualizamos a parte da “Memória Iconográfica”, com os principais registros fotográficos da peça.

Faremos, neste momento, um detalhamento de cada uma dessas partes que constituem a peça, retomando as práticas discursivas que foram representadas no espetáculo a partir de uma releitura do processo de colonização da Amazônia e da resistência liderada por Ajuricaba. Começamos pela apresentação.



Aldísio Figueiras, escritor, dramaturgo, poeta e companheiro de trabalho de Márcio Souza, descreve com o texto “A Rebelião Manau ainda não terminou”, em breves palavras, o papel desempenhado pelo grupo TESC na consolidação do teatro produzido em Manaus e a relevância da peça *A Paixão de Ajuricaba*:

Em 1974, surge o primeiro grande sucesso de público, *A Paixão de Ajuricaba*. Desde aí, o Tesc assume-se como proposta de investigação da realidade amazônica e brasileira e a renovação da linguagem. Desde o clube da Madrugada (1954) não se ousara tanto. Mas agora, não se tratava de uma obstinada boemia juvenil que terminaria na simples e comprometida ocupação de cargos públicos e na mudança de algumas vírgulas referenciais de um discurso que, enfim, permaneceria o mesmo. O Tesc estava mexendo no teatro, no romance, na poesia, na História; o Tesc era um movimento cultural de expressão política (In: SOUZA, 2005, p.9-10).

Percebemos nesta abertura que Aldísio Figueiras louva o TESC e suas atitudes de resgate e rememoração da cultura indígena, por considerar que, dessa forma, o grupo contribuiu para a disseminação da ideia de que os amazonenses deveriam conhecer e investigar a “real” história de seu povo para recontá-la.

Além disso, Figueiras deixa marcas de que a revolta dos Manau, liderada por Ajuricaba, não findou e nem se fixou no século XVIII, pois considera que a peça é uma representação de resistência e resgate da memória cultural do povo amazonense:

Não é à toa que a nova leitura de *A Paixão de Ajuricaba* – de e por Márcio Souza – abre a cena com o coro empunhando lanternas de luz contra a escuridão e a desmemória; e deixa bem claro que a rebelião manau ainda não terminou (In: SOUZA, 2005, p.9).

A segunda parte da obra, “*Dramatis Personae*”, situa o vale do rio Negro de 1727 como cenário da peça e apresenta as personagens: a) Ajuricaba, personagem principal; guerreiro Manau do vale do rio Negro, filho de Huiebene, liderou diversas batalhas contra os portugueses; b) Inhambu, o grande amor de Ajuricaba, é filha de Poararé, da tribo rival Xirianá, fonte de força e inspiração para o guerreiro Manau; c) o Irmão Carmelita é o representante da igreja; d) o Comandante Português, figura máxima do império português no Brasil, é o representante da opressão; e) o Pajé é o porta-voz das crenças dos indígenas; f) Teodósio, o indígena aculturado, conformado, que trabalha para a coroa portuguesa, é carcereiro de Ajuricaba

quando este está na prisão; g) o coro, grupo de artistas que atua conjuntamente como um interlocutor.

Esta parte da obra evidencia o elenco que encenou a primeira versão de *A Paixão de Ajuricaba*, em 19 de maio de 1974 – Stanley Whibbe, Denise Vasconcelos, Ediney Azancoth, Gerson Albano, Mardônio Rocha, Moacir Bezerra e Herbert Braga –, cuja direção, cenografia e figurinos estavam sob a responsabilidade do autor, Márcio Souza.

Após a apresentação de personagens e elenco, a peça se inicia, progredindo de maneira dinâmica com mudanças de luz e cenário, e de personagens, ao som de atabaques indígenas. Ora o Coro, ora as personagens, ora ambos entram em cena, num jogo que impressionava os espectadores. Há relatos, no livro *TESC: nos bastidores da lenda* (2009), de que essa encenação, que ficou em cartaz por cinco meses ininterruptos, sempre atingia um recorde de público a cada apresentação. Os recordes de audiência estão relacionados à temática indígena abordada – com a representação de um período histórico em que uma nação indígena se levanta e reage à violência e à repressão colonial – e à relação que era possível fazer ao período de repressão e ditadura militar que o país vivia em 1974, ano de estreia da peça.

Na primeira cena, algumas pessoas – que mudam de figurino, tocam atabaques e outros instrumentos indígenas – agem coletivamente, chamando a atenção dos espectadores. São as personagens que integram o Coro, cuja função principal é trazer informações, questionamentos ou resumos importantes que servem para ajudar os espectadores na compreensão de cada cena. A presença de um coro na peça faz referência às apresentações teatrais gregas, que se utilizavam deste recurso para tornar as dramatizações mais dinâmicas e atraentes.

No ato primeiro, o coro de *A Paixão de Ajuricaba*, antes mesmo de apresentar a personagem central da peça – o líder *tuxaua* da tribo Manau, Ajuricaba –, levanta alguns questionamentos, em tom de sofreguidão, sobre o que acontecerá mais tarde na narrativa: a prisão e a condenação de Ajuricaba.

CORO – Se amor não foi, ó Deus, por que me sinto assim?  
E se amor foi, que natureza vã o condenou?  
Se o amor é bom, por que não veio o perdão?  
Se o amor é mau, eis algo estranho! (SOUZA, 2005, p.17).

Em seguida, mantendo o mesmo lamento, apresenta o martírio de Ajuricaba, que só queria fazer o bem; ao mesmo tempo, deixa uma questão que anuncia as atitudes dessa personagem como um farol e um roteiro para guiar as gerações futuras:

CORO – E ele que se queimou no próprio desejo, por que então lamentar a sorte benfazeja do mártir acorrentado no suor da luta, brilhando como tocha, farol e roteiro?  
Por que? Por que? Perguntas! Perguntas! (SOUZA, 2005, p.17)

Diante destas questões, o Coro, personagem atuante na dramaturgia, continua sua apresentação e revela-nos os traços deste herói esquecido por alguns:

CORO – Ele que perdido está pelo esquecimento e quase encoberto pela lenda na memória, ó herói, nenhum favor necessitas pelo teu sangue real derramado, somente nós, os pobres desgraçados, hoje de um herói precisamos. Do seu gesto passado e lembrado, que um poder mais forte e injusto destruiu, nós pedimos, ó senhor Deus dos oprimidos, voltai a face deste homem para a terra, para que seja a graça de seus filhos. A dupla desdita de Ajuricaba aqui contamos, até quando a nossa voz for permitida, infeliz filho do rio Negro, rei dos Manau, e de como ele sofreu, quando, amando ternamente, quis defender dos abusos seus súditos. Uelipêra agora nos ajuda na tarefa empurrando essas falas sempre agrestes, que nos açoitam os corpos já cansados (SOUZA, 2005, p.18).

Nesta passagem, a personagem Ajuricaba é descrita pelo coro como um herói que sofreu muito na defesa de seu povo contra a tirania dos colonizadores, os quais se apoderaram das terras e dos indígenas. Além disso, suplica-se ao “senhor Deus dos oprimidos” que o gesto e as atitudes de Ajuricaba sejam lembrados. A todo o momento, Márcio Souza aproveita-se do papel informativo do coro para empregá-lo como um porta-voz dos esquecidos. Isso reflete o que sugere Fanon, o autor colonizado assumir um porta-voz daqueles que precisam ser lembrados e valorizados, na tentativa de resgatar a voz dos silenciados pelos processos de subjugação da colonização (FANON, 1968).

Após essa apresentação, o Coro afasta-se do palco e entram em cena, pela primeira vez, Ajuricaba e sua amada Inhambu. Em longos diálogos filosóficos e de teor existencial, os dois conversam sobre a força do medo<sup>27</sup> e como ele é capaz de

<sup>27</sup> O texto “O sublime romântico”, do livro *O sublime romântico, estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*, de Thomas Weskeil (1994), trata sobre essa questão da força do medo.

arrebataram a sabedoria de um povo. No trecho a seguir, Ajuricaba externa para Inhambu que o medo e, conseqüentemente, a desordem acabaram por devastar os povos indígenas Muhra:

AJURICABA – Eu vi os muhira caírem sob o grande medo. E os amantes muhira se separarem. Eu vi, minha amada, eu vi. Ouviam-se os gritos de pavor; os bravos precipitaram-se fora de suas casas em chamas; os bravos caíram pela pólvora trovejante dos canhões portugueses. Eu vi o medo lançar os bravos entre si e trucidarem-se como se o inimigo houvesse entrado na maloca. Os muhira caíam derrotados pela desordem, filha do medo.

INHAMBU – O medo expulsa do coração toda a sabedoria.

AJURICABA – O medo é injusto sempre, e somente a injustiça sobrevive nele. É preciso combater o medo, minha amada (SOUZA, 2005, p 19).

Nesse momento, Márcio Souza evidencia a violência física praticada pelos colonizadores e os reflexos destes atos praticados contra os povos indígenas violentamente subjugados.

Mais adiante, Ajuricaba comenta também sobre as mudanças ocorridas nos hábitos e costumes dos indígenas escravizados e exprime seu sofrimento diante de tantas torturas cometidas pelos colonizadores portugueses, enfatizando tanto as guerras entre tribos rivais como o aprisionamento dos indígenas.

Podemos perceber, no trecho a seguir, o lamento de Ajuricaba em relação à triste condição de subjugação em que se encontravam os seus irmãos:

AJURICABA – Vê, Inhambu, são os nossos irmãos trabalhando na selva para o branco. Vê como eles são fustigados e como eles já não podem mais caçar nem pescar tucumãs, nem pintar o rosto para um dabacuri. Vê como eles já não temem Cainhamé e se apavoram com Jurupari. Vê como eles tapam os ouvidos para iurupari e não procuram mais se purificar as varetas da festa do caapi. Como eles vivem agora, assim tão destruídos! Vê, inhambu, todos acorrentados em correntes pesadas e suas costas mostram-se lanhadas de castigos ferozes... Setenta mil trucidados de um só golpe. Setenta mil orelhas salgadas aos pés do rei de Portugal (SOUZA, 2005, p.37-8).

Constatamos, ao longo de *A Paixão de Ajuricaba*, que Ajuricaba utiliza um linguajar rebuscado, fato que atribui novos significados à dramaturgia, pois é rico em expressões as quais demonstram segurança e convicção dos atos por ele praticados. Essa personagem apropria-se da língua do colonizador, a língua portuguesa, e sabe empregá-la de maneira primorosa para apresentar seu

descontentamento diante das atrocidades cometidas pelos colonizadores. Desta maneira, Márcio Souza torna Ajuricaba um porta-voz, “que não pode deixar de servir-se delas [as línguas europeias] para reclamar em favor da sua” (MEMMI, 2007, p. 99).

Por essa razão, consideramos que essa apropriação da língua do colonizador europeu por parte de Ajuricaba é uma estratégia utilizada por Márcio Souza para engrandecer e empoderar ainda mais a memória desse líder indígena, que procurou defender seus pares com atos de bravura, força e inteligência.

A estratégia de resgate do passado por meio da utilização de uma linguagem rebuscada valida a tentativa de reprodução do cotidiano dos povos indígenas do período colonial. Torna-se concebível a possibilidade de os espectadores conhecerem os modos de vida daqueles nativos antes e depois do contato com o homem europeu. Esse resgate memorial do passado dos nativos rebate o pensamento colonizador de que o ser colonizado precisa ser subjugado, silenciado e tornado um objeto, conforme lembra o estudioso Albert Memmi, quando afirma que “o colonizado parece condenado a perder progressivamente a memória(...) Nada de particular a sua existência própria, mereça ser retido pela consciência coletiva, e festejado” (MEMMI, 2007, p. 94-5).

Na segunda cena da peça, os dois amantes, Ajuricaba e Inhambu, recordam como ocorreu a união dos dois e como aquele a teria roubado dos Xirina, tribo inimiga dos Manau. Após essas lembranças, Ajuricaba declara-se à sua amada:

Que todos me acreditem, pois nem a vã delícia, nem a realeza, nem mesmo o alto respeito do guerreiro na guerra, nem a pompa, nem a saúde, nem o bem-estar, nem os vestimentos, nem acanitaras, nem temebetás, nem curare há que possa afetar o coração de um homem que ama e de sua imagem por isso erguida. Nada resiste, ó grande virtude, à firmeza de tua vontade, e eis a razão pela qual primeiro te amo e por este amor me entrego ao meu povo (SOUZA, 2005, p 26).

Percebemos nesse trecho que o amor de Ajuricaba por Inhambu é, na dramatização, uma das ferramentas de sustentação dos ideais da personagem para se entregar à luta pelos seus pares, haja vista que Ajuricaba afirma que “por este amor me entrego ao meu povo”.

Por tratar-se de uma obra histórico-ficcional, o espetáculo traz à tona não apenas as nuances dessa história de amor, mas evidencia, também, o passado

histórico da Amazônia ao incorporar fatos “reais” aos ficcionais. Isso pode ser percebido no trecho a seguir, pois o coro, cumprindo seu papel de interlocutor, relata informações de cunho histórico sobre as lutas de resistência dos povos indígenas no século XVIII:

CORO – Durante os primeiros anos do século XVIII, os portugueses preocuparam-se em firmar a conquista, penetrando nos grandes territórios amazônicos. Depois da viagem de Pedro Teixeira, sucessivas expedições alargaram a fronteira da colônia. Mas os gentios não aceitavam pacificamente a invasão de suas terras. Aliavam-se contra os portugueses e enfrentavam as bem armadas Tropas de Guerra. Os Manau, povo de Ajuricaba, habitavam neste País romântico que era o vale do rio Negro. Invadido por portugueses, ingleses, espanhóis, franceses e holandeses, este País romântico passou a ver seus habitantes espoliados e escravizados pelos europeus, preados desumanamente pelos exploradores de droga de sertão (SOUZA, 2005, p 26).

Os encontros e desencontros entre nativos e colonizadores fizeram realmente parte da história da Amazônia, como já explanamos neste trabalho. A novidade e o protagonismo que evidenciamos na peça ora estudada encontra-se no fato de o TESC representar, a partir do olhar indígena, esses acontecimentos históricos da região amazonense como uma estratégia de reconstruir o passado e torná-lo conhecido para os espectadores. Essa função assumida pelo teatro associa-se ao que preconiza o pensamento descolonizador, pois:

Não basta apenas combater pela liberdade de seu povo. É preciso também, durante todo o tempo de duração do combate, reensinar a esse povo e em primeiro lugar reensinar a si mesmo a dimensão do homem. É preciso percorrer os caminhos da história do homem condenado pelos homens e provocar, tornar possível, o encontro de seu povo e dos outros homens (FANON, 1968, p. 253).

A reminiscência do passado dos povos colonizados, através de textos que resgatam os acontecimentos históricos os quais envolveram os processos de colonização, é uma estratégia da literatura considerada pós-colonial que objetiva promover um diálogo entre as fronteiras dos discursos colonialistas e pós-colonialistas. Acreditamos que esse movimento assume, assim, uma postura descolonizadora, pois a rememoração proposta pelo TESC torna-se um artifício de contradiscurso ao discurso colonialista largamente reproduzido.

O papel do escritor colonizado, após um período de assimilação da cultura do outro colonizador, segundo Frantz Fanon, é voltar-se para um período de mergulho

em suas raízes históricas para, então, procurar reinterpretar esses acontecimentos, com outros olhos, em outras perspectivas. Desta forma, “em vez de privilegiar a letargia do povo, transformar-se em despertador do povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional” (FANON, 1968, p. 185).

Na peça, o coro evidencia que as lutas entre portugueses e Ajuricaba intensificaram-se e “os portugueses não podiam tolerar por muito tempo a resistência de Ajuricaba” (SOUZA, 2005, p. 41). Deste modo, assim como aconteceu com a Cabanagem, revolta social indígena ocorrida anos depois, entre 1835 e 1840, os povos nativos do rio Negro resistiram à dominação dos portugueses.

A *Paixão de Ajuricaba* retrata a intolerância dos colonizadores diante dessa resistência:

CORO – Mas os portugueses não podiam tolerar por muito tempo a resistência de Ajuricaba. Eles precisam fincar suas tropas na área do rio Negro, sob pena de perderem o domínio para os outros europeus. Ajuricaba impedia o avanço de qualquer tropa lusitana e guerreava os índios traidores. O nome Ajuricaba logo foi conhecido na capital da província. Era preciso destruir o caudilho da selva (SOUZA, 2005, p 41-2).

Depois deste momento, através de uma cena detalhada, com efeitos de jogo de luz e som, o ataque dos portugueses aos Manau é retratado. Posteriormente, Ajuricaba e Inhambu aparecem acorrentados:

Efeitos de som e luz indicam o ataque português ao povo de Ajuricaba. Tiros, ruídos de batalha, criam um ambiente, enquanto o Coro mostra os guerreiros manau caindo sob o fogo do invasor. A cena deve ser curta e descrita, com uma expressão corporal medida. A luz intensifica o clima de ataque (SOUZA, 2005, p 42).

No segundo ato da peça, após esses momentos de representação de morte e aprisionamentos, surge o Comandante Português em cena para enfatizar o “direito” dos portugueses cometerem qualquer tipo de atrocidade em prol do império. O Comandante Português, representante máximo da coroa portuguesa no Amazonas, afirma que qualquer ato pode ser justificado em períodos de guerra:

COMANDANTE PORTUGUÊS – Eu sustento que o direito de guerra, no que concerne ao mal se possa fazer ao inimigo, está acima das leis que conceda justiça divina, bem como da justiça humana. A conquista admite como lícita muitas práticas condenáveis e não vale

o princípio de que não se deve tirar proveito da estupidez alheia (SOUZA, 2005, p 45-6).

Com originalidade e grande carga de emoção, as personagens Ajuricaba, já preso e acorrentado, e o Comandante Português travam uma discussão sobre princípios, direitos dos vencedores e razão humana. Vejamos as diferentes visões de mundo do líder Manau e do Comandante Português, através da análise dos discursos proferidos por cada um deles.

Para Ajuricaba, a razão de viver era lutar, lutar por princípios, crenças e costumes, de maneira honrosa, tendo em vista que, segundo ele, “meu povo sempre se recusará a golpear os portugueses pelas costas. Meu povo correrá sempre aos portugueses de frente, homem a homem” (SOUZA, 2005, p. 46).

Neste instante do espetáculo, Ajuricaba enfatiza que as lutas dele e de seu povo serão lembradas e poderão servir de fomento, futuramente, a outras formas de repressão. Um pressentimento de que, em outros momentos da história, mais pessoas serão subjugadas, oprimidas:

AJURICABA – Infelizmente o nosso choque não se restringe apenas ao problema do revoltado e do repressor. O nosso choque é mais profundo e muitas gerações, durante séculos inteiros, verão o desenvolvimento dele (SOUZA, 2005, p 47-8).

Vale ressaltar, mais uma vez, que essa peça foi encenada em 1974, durante a ditadura militar; esse discurso poderia ser uma forma de estimular os espectadores a resistir, também, à opressão imposta pela ditadura. Consideramos, portanto, que esse seria um mecanismo utilizado pelo TESC para alertar a população, fazendo-a perceber as diversas formas de repressão e imposição nesse contexto.

Márcio Souza, no livro *O Palco Verde*, afirma que

A questão principal da peça parecia ser o esmagamento dos povos indígenas brasileiros. Mas aos poucos o público percebia que existia algo mais, que se tratava de um debate sobre diferentes concepções de mundo, a partir da fala do índio (SOUZA, 1984, p.30).

Além de considerar que seu comportamento de resistência poderia servir de exemplo em outros períodos da história, a personagem Ajuricaba, em seu discurso, defende as crenças de seu povo e considera que ele deve continuar sendo dono das terras que sempre lhe pertenceram antes da colonização:



AJURICABA – Eu quero meu povo súdito de suas próprias leis. Não conheço este rei de Portugal tão poderoso e nem dele pedimos proteção contra o herege. Meu povo quer a terra que sempre lhe pertenceu e quer continuar vivendo com Jurupari e seus antepassados (SOUZA, 2005, p 49-50).

Neste ponto, a partir dos anseios de liberdade cultural por parte de Ajuricaba, podemos referenciar as palavras de Fanon: o homem colonizado tem plenas condições de criar a sua própria existência (FANON, 1968).

Por outro lado, em *A Paixão de Ajuricaba*, o discurso colonizador é personalizado pelo Comandante Português. Para ele, o papel do homem é ser obediente, é ter o dever de seguir as ordens do rei de Portugal, que não aceitava atos de insubordinação:

COMANDANTE PORTUGUÊS – O rei de Portugal jamais toleraria a presença de inimigos no vale do rio Negro. E tu [Ajuricaba] representavas o principal perigo. Tu discutes e criticas os desígnios do reino. Nunca seria um bom súdito. Os que discutem e criticam nunca obedecem totalmente e sempre possuem segundas intenções para aceitar a obediência. O rei de Portugal exige obediência absoluta (SOUZA, 2005, p. 47).

Esse “soldado do império”, seguindo os preceitos da coroa portuguesa, está apenas defendendo o vale do rio Negro de invasores estrangeiros e afirma que, posteriormente, os indígenas os agradeceriam por essa defesa:

COMANDANTE PORTUGUÊS – Nós não somos tiranos, selvagem. Nós precisamos defender o vale do rio Negro das mãos dos tiranos holandeses, franceses e ingleses. Tiranos hereges e inimigos do papa. Não é a mão da repressão que desce sobre a tua cabeça, é a mão da segurança. Um dia teus bárbaros descendentes nos agradecerão (SOUZA, 2005, p. 49).

Mais adiante, após os embates ideológicos entre Ajuricaba e o Comandante Português, surge a personagem Dieroá, o indígena aculturado, batizado com o nome de Teodósio pelos colonizadores portugueses. Teodósio entra em contato pela primeira vez com o líder revolucionário tão odiado pelos colonizadores, pois ele é o carcereiro da prisão da antiga cidade da Barra do Rio Negro, onde Ajuricaba se encontra aprisionado, aguardando o julgamento da “denúncia de resistência ao rei de Portugal” (SOUZA, 2005, p.50). Nesse encontro, Ajuricaba admira-se pelo fato de

um indígena ser o carcereiro de seus próprios irmãos de terra: “Vós, meu carcereiro, sois também um índio?” (SOUZA, 2005, p. 52).

Teodósio e Ajuricaba, a partir desse momento, são protagonistas de um diálogo que merece destaque na trama, haja vista que o líder indígena dos revoltosos questiona a mudança de valores e costumes do aculturado. Teodósio, personagem que assimilou profundamente a cultura dos europeus, neste ponto do drama, não se considera mais indígena pelo fato de ter sido catequizado pelos portugueses e, por essa razão, identifica-se da seguinte forma: “Nasci tukano em Wapui-Cachoeira e me chamaram Dieroá. Fui catequizado pelos irmãos carmelitas e me batizaram Teodósio, hoje não sou mais índio” (SOUZA, 2005, p. 52).

As violentas formas de imposição da cultura europeia, uma das características da colonização, são constatadas aqui. Teodósio, como muitos outros indígenas, não mais se considerava índio. Os costumes, as crenças e a religião de seus ancestrais não mais existem para aqueles que foram subjugados e obrigados a assimilar a cultura dos povos dominantes. Para Albert Memmi, no processo de colonização, o colonizado deve passar por um “mecanismo de remodelagem” para adequar-se às necessidades dos colonizadores (MEMMI, 2007, p. 80).

A transformação da identidade do indígena Dieroá, que passou a crer na identidade que lhe impuseram, do aculturado Teodósio, relaciona-se mais uma vez às reflexões de Albert Memmi, o qual afirma que o sujeito colonizado está condenado a perder a sua história e memória, pois ele passa a “confirmar e justificar a conduta do colonizador” (MEMMI, 2007, p. 83).

Corroborando as reflexões, Franz Fanon afirma que

o colonialismo não fez senão despessoalizar o colonizado. Essa despessoalização é sentida também no plano coletivo, ao nível das estruturas sociais. O povo colonizado vê-se então reduzido a um conjunto de indivíduos que só encontram fundamento na presença do colonizador (FANON, 1968, p. 252).

Teodósio, ou Dieroá, é uma representação dessa “despessoalização” de que trata Fanon, pois o nativo que não se considera mais nativo assimilou os “ensinamentos” dos colonizadores. Para demonstrar a inconsistência do pensar de Teodósio, Ajuricaba o faz refletir sobre o que é justiça e sobre as leis naturais que regem o universo. No trecho do diálogo entre essas duas personagens, Teodósio

começa a refletir sobre seu próprio ser e não compreende as atitudes e ações de Ajuricaba:

TEODÓSIO – Por que não aceitas as leis do rei de Portugal, poderoso rei dos Manau?

AJURICABA – As leis do rei de Portugal são contra as leis naturais.

TEODÓSIO – Que é isso? Lei natural?

AJURICABA – É o instinto que nos faz sentir a justiça.

TEODÓSIO – Justo? Injusto? Como compreender isso?

AJURICABA – Olha para o universo inteiro, ele te dará a resposta.

[...]

TEODÓSIO – E Deus?

AJURICABA – É a própria força do universo. Qualquer outra que nos ultrapasse já traz em si coisa de opressão.

TEODÓSIO – Não será essa lei natural tão humana que os tiranos sempre procuram contrariá-la?

AJURICABA – Quando a natureza formou a nossa espécie e nos deu alguns sentidos, o amor-próprio para a nossa conservação, a afabilidade para a conservação dos outros, o amor que é comum em todas as espécies e um dom inexplicável de combinarmos mais idéias que todos os animais juntos, disse-nos: fazei o que puderdes.

[...]

TEODÓSIO – E o que é mais importante?

AJURICABA – O povo (SOUZA, 2005, p 52-5).

Percebemos, no diálogo transcrito, a imensa capacidade de persuasão da personagem Ajuricaba, pois foi capaz de fazer com que Teodósio refletisse sobre sua condição de vida e sobre os problemas vividos pelos indígenas a partir do contato com os portugueses. As “lei naturais” que regiam os povos indígenas passaram, com essa vinda dos estrangeiros, a ser esquecidas. Márcio Souza impõe a Ajuricaba o dever de valorizar a história de seu povo, para buscar conquistar a liberdade ideológica, econômica e social de seus irmãos – e, assim, convencer o público a também refletir sobre sua própria condição de vida. Márcio Souza apresenta o líder indígena como um retrato de todos os povos que lutaram, resistiram e que precisam ser vistos e lembrados.

Esse objetivo associa-se à ideia de que seria necessário fugir da violenta regra de colonização explicada por Homi Bhabha, pois, segundo este teórico, quando o povo deixa no campo do esquecimento sua própria cultura, para valorizar a cultura do outro (colonizador), está se aniquilando, se destruindo e corroborando com a lógica colonialista (BHABHA, 1998). Teodósio sofreu esse processo de aniquilamento de que Bhabha trata, que o fez se esquecer das suas raízes para cultivar o regime de acúmulo de bens, as doutrinas católicas e sujeitar-se às leis do

homem branco. Porém, essa condição de subjugação de Teodósio sofre grandes transformações a partir do diálogo desse indígena com o líder Manau.

Após esse contato, o Coro afirma que o carcereiro Teodósio sente-se impactado pelas sábias palavras de Ajuricaba: “O domesticado Teodósio sentiu-se tocado pelo mistério que era olhar a natureza em sua glória, e daquela hora em diante começou a surgir um novo homem” (SOUZA, 2005, p. 55).

Na terceira cena da peça, surge outra personagem – o Irmão Carmelita, representante da igreja – para tentar livrar do coração do indígena infiel, Ajuricaba, o peso de não acreditar no Deus dos católicos. O representante de Deus fala de misericórdia divina, redenção e da liberdade eterna advindas da aceitação das mazelas vividas na terra:

IRMÃO CARMELITA – O que estás a amar, prisioneiro? O que estás a desejar, ó irmão? Não há bem em Deus que não seja para o bem de todos os seus filhos.

[...]

IRMÃO CARMELITA – Se é beleza, então, deveis saber que os justos resplandecerão com o sol. Se desejais a força ou a liberdade de Deus, é nele que se encontram a eterna força e liberdade eterna. Se procuras uma vida cheia de saúde, é Nele que se encontra a eternidade sadia e a sanidade eterna. Se quereis ser saciado, todos serão saciados quando aparecer a glória do Senhor. Se é o amor, os justos amarão a Deus mais do que a si mesmo, e cada um deles amará aos outros como a se mesmos (SOUZA, 2005, p 56-7).

Porém, Ajuricaba rebate as afirmativas do Irmão Carmelita, questionando esse Deus dos brancos que permite a infelicidade dos homens na terra: “por que transportar a alegria, a felicidade e a liberdade para um túnel escuro que prossegue quando fechamos os olhos”. Ajuricaba persiste em dizer que feliz é aquele que é regido pelas regras do universo e que vive sem amarras: “feliz a raça dos homens, se as almas deles, pelo amor que rege o universo, forem regidas” (SOUZA, 2005, p 57-8).

Entretanto, por alusão podemos fazer a seguinte reflexão: por que Márcio Souza teria utilizado a expressão “A paixão” no título da peça? Podemos associar o sacrifício de Ajuricaba, representante indígena ao sacrifício do Deus dos cristãos, Jesus Cristo, que também doou sua vida pelo seu povo?

Fato é que a paixão de Ajuricaba pode relacionar-se à Paixão de Cristo, tendo em vista que ambos entregaram-se à morte por amor ao próximo. Como se

fôssemos reviver a *via crucis* de Cristo que relata os sofrimentos de Jesus de acordo com o Evangelho, a obra em estudo apresenta os sofrimentos e sacrifícios de um homem nativo que não se entrega às condições de dominação dos portugueses e por essa razão joga-se ao rio Negro para servir de exemplo de resistência e luta.

Dando continuidade às partes da peça, a quarta cena se inicia com a ida de Inhambu à prisão. Ajuricaba percebe o medo e o desespero de seu amor, em virtude de tanto sofrimento; todavia, não pode ajudá-la, pois era inútil. Na quinta cena, aproveitando-se da fragilidade da pobre nativa, o Comandante Português a assedia em troca da libertação de Ajuricaba: “o teu amado está na prisão há mais de um mês e, sem a tua intervenção, lá ficará talvez toda a vida” (SOUZA, 2005, p. 61).

Sem saber o que fazer, já na sexta cena, Inhambu procura o Irmão Carmelita em busca de conselhos. O religioso, ao saber que o Comandante Português era o autor do assédio, tratou de acalmar a indígena, contando-lhe histórias antigas de mulheres que também se sujeitaram a esse tipo de violação em nome do amor. Verificamos, no trecho a seguir, a complacência da autoridade religiosa diante da proposta de violação da mulher indígena, ao dizer: “vejo que é prudente; é de presumir que saiba ser útil ao seu marido” (SOUZA, 2005, p. 66).

Percebemos, nessas passagens, que a mulher sofre um processo de colonização mais violento, pois além de ser escravizada, subjugada, ainda é condenada a sujeitar-se aos desejos dos brancos. Para Todorov, “as mulheres índias são mulheres, ou índios ao quadrado; nesse sentido, tornam-se objeto de uma dupla violentação” (TODOROV, 1983, p. 100). Pensando dessa forma, a mulher seria considerada um objeto de desejo do colonizador, que poderia ser usado a bel prazer. As palavras do Comandante Português traduzem isso: “Deus é justo e criou as mulheres para domesticar os homens” (SOUZA, 2005, p. 61).

Inhambu, na sétima cena, não cede aos abusos do Comandante Português e tenta golpeá-lo com uma faca; porém, o soldado é mais rápido e atinge-a mortalmente. Através de Teodósio, o líder indígena descobre o que acontecera com sua amada e, mesmo entristecido, não se deixa abater: “eles pensam que me escravizarão” (SOUZA, 2005, p. 70).

Chega o dia em que os prisioneiros seriam transferidos à prisão de Belém. A personagem Ajuricaba, convicta de suas ações, antes de partir, fala ao Irmão Carmelita e a Teodósio que, apesar de todas as atribulações sofridas, ele e seus companheiros deixam um legado positivo a ser lembrado:

AJURICABA – Mesmo que os pajés tivessem adivinhado por entre a fumaça do cigarro de ipadu o que viria a acontecer, nós deveríamos ter feito exatamente a mesma coisa que fizemos, se nos importássemos minimamente com as tradições de nossos antepassados e com o julgamento de nossos descendentes. Sei que me consideras um derrotado, mas se houvéssemos entregado nossa terra sem lutar, uma terra acovardada ante os invasores, nós que sempre preferimos os perigos da liberdade à acomodação vergonhosa... como poderíamos enfrentar a voz de nossas consciências? Como poderíamos suportar o olhar de nossos filhos? No futuro os filhos desta terra poderão dizer com orgulho: nossos avós não nos deixaram a vergonha como herança (SOUZA, 2005, p. 70).

Além disso, Ajuricaba ainda fala em segredo para Teodósio: “meu povo lutará até morrer” (SOUZA, 2005, p. 71). A construção de uma identidade de luta e de resistência é mais uma estratégia das literaturas que propõem um pensamento descolonizador, de desconstrução de uma identidade de inferioridade imposta aos colonizados. Com o uso da expressão “no futuro os filhos desta terra poderão dizer com orgulho: nossos avós não nos deixaram a vergonha como herança”, Márcio Souza atua como um mediador que pretende fazer um resgate histórico daquilo que não é contado pela historiografia oficial. Souza faz uma releitura do passado, na tentativa de reescrever o futuro destes povos subjugados, procurando desmentir certos discursos de que os povos indígenas eram preguiçosos e vulneráveis (FANON, 1968).

Dando sequência à análise, na oitava cena, sem dar muitos detalhes sobre como teria acontecido o traslado da personagem Ajuricaba e seus companheiros à prisão de Belém, o Soldado Português surge em cena, descrevendo o líder manau:

SOLDADO PORTUGUÊS – Era muito rebelde, meu comandante. Debatia-se como um louco. Fizemos tudo o que era possível para mantê-lo a bordo. Jogou-se como um insano e quase nos leva a todos para a morte. Seu corpo não foi encontrado. Que Deus tenha piedade (SOUZA, 2005, p. 71-2).

Após esse breve relato do Soldado Português sobre a morte do herói Ajuricaba, o Coro volta ao palco, repetindo o comportamento e o posicionamento da primeira cena, para falar do impacto das atitudes do líder Manau na vida dos espectadores:

CORO – Agora que somente a memória confia no futuro, esse fraco estojo que o humano encerra as coisas permitidas do presente, nós suplicamos a todos que esta tragédia ouvem, se algo sucedeu que vossas almas engrandeceram, agradeçam não a nós que somos ímpios, mas ao herói e à semente por ele plantada. E se algo sucedeu que vossas almas se degradaram, suplicamos também que revelem isso como falta de nossa ignorância e livre de nossa vigilância, comum a um raciocínio podre e desacostumado. A Ajuricaba que mergulhou na lenda escura, que o futuro o chame com palavras de carinho, e o povo o sinta com carinho redobrado, cantando canções, baladas e poemas (SOUZA, 2005, p 73-4).

Em seguida, ressurgue o aculturado Teodósio, despindo-se das velhas roupas de carcereiro. Como um ato de reflexão, conversa consigo mesmo, questionando-se: “eu fui o carcereiro do meu próprio rei, e não reconheci nele o meu rei. Que cegueira era esta que me impedia de lhe enxergar a realeza?” (SOUZA, 2005, p. 74). Teodósio, nesse momento, reconhece sua atual condição de subjugado, percebendo a barbárie e as atrocidades cometidas pelos “benfeitores brancos”: “então, quando vi meu rei arrastado como um bicho-do-mato e agrilhado como um escravo, tremi de raiva e comecei a notar meus benfeitores brancos como outros homens” (SOUZA, 2005, p. 75).

Teodósio passa a reconhecer a partir de então que o processo de apagamento da sua verdadeira identidade indígena foi engendrado pelos homens brancos, tidos antes por ele como “benfeitores”: “e olhei para mim mesmo e vi a miséria que era. Um homem sem família e sem tradição. Um homem sem mortos e sem raça” (SOUZA, 2005, p. 75).

A cena final da peça apresenta Teodósio rebelando-se contra sua condição de escravo e identificando-se como um guerreiro indígena:

TEODÓSIO – Eu então corri e tirei minhas roupas de branco. (*Luz vai subindo em resistência sobre Teodósio*). Tomei o tembetá de pedra branca. (*Um elemento do coro entrega o tembetá*). Tomei a acanitara. (*Um elemento do coro entrega a acanitara e Teodósio vai pondo o adorno lentamente na cabeça. A luz cresce mais um pouco sobre ele*). A zarabatana e os cunabi. (*As armas são entregues por dois elementos do coro*). Pinteí meu rosto com as tintas de guerra. (*Brandindo as armas enquanto a luz chega a 100% de intensidade*). **Meu nome é Dieroá, antigo assimilado de nome Teodósio, guerreiro e flagelado dos portugueses** (SOUZA, 2005, p 73-4. Grifo nosso).

Nessa passagem final da peça, Márcio Souza evidencia a ressignificação da identidade de Dieroá, o indígena “flagelado dos portugueses” que reativa a sua identidade nativa a partir dos ensinamentos do líder Manau. Através da imagem real de Dieroá despindo-se no palco das vestes portuguesas, para munir-se das armas indígenas e pintar-se com as “tintas de guerra”, ele assume simbolicamente a sobrevivência da identidade de seu povo, assegurando e ressaltando suas origens.

A prática discursiva de reconhecimento da identidade do povo faz parte do processo descolonizador, que propõe destruir a condição de dominação dos colonizados. Entretanto, Frantz Fanon afirma que esse processo de “descolonização é sempre um fenômeno violento” (FANON, 1968, p. 25). Pensando desta forma, Dieroá representa aqui a voz e a vez dos colonizados, que deixam de ser objeto e passam a ser sujeitos de sua própria história, mesmo que, para isso fosse, necessário dar continuidade às guerras de resistência lideradas por Ajuricaba.

Após esse final revelador do encontro de Dieroá com sua própria identidade, Márcio Souza propõe uma complementação da cena da morte de Ajuricaba, com a apresentação da “Variante da cena oitava”, uma cena explicativa que vai detalhar o que teria acontecido com a personagem Ajuricaba em seus momentos finais. No final da peça, como já dissemos, Ajuricaba joga-se ao rio como mais um ato de rebelião e desobediência às leis de Portugal; porém, nesta variante, Ajuricaba teria sido jogado ao rio pelos próprios soldados que o levavam para a prisão de Belém.

Independentemente de como se deu o final desta história, verificamos que as histórias, os costumes e a organização política e social das nações indígenas foram minuciosamente estudados para que fossem representados. No livro *Literatura comentada*, Márcio Souza afirma que o grupo TESC “iniciou o ciclo de pesquisas históricas e antropológicas no intuito de restaurar a identidade amazônica em extensão” (SOUZA, 1982, p. 50).

Para validar essa minuciosa pesquisa, Márcio Souza ainda apresenta, no final dessa obra, aponta relatos e fatos históricos que evidenciam as lutas de resistência dos povos indígenas do vale do rio Negro. Além disso, ressalta que o líder Ajuricaba teria organizado uma confederação indígena para liderar diversas revoltas contra os portugueses, entre os anos de 1723 a 1728. Após sua captura e morte, outras rebeliões ocorreram: em 1729, comandadas pelo Manau Teodósio; e em 1757, lideradas por outro líder que deu continuidade à “lição de Ajuricaba” (SOUZA, 2005, p. 83-7).



Acreditamos que as atitudes de resistência de Ajuricaba surgem na peça como um ato de valorização das manifestações culturais locais que pretende, aos olhos de todos aqueles que se identificam com as questões representadas na peça, “erguer o povo, engrandecer o cérebro do povo, enriquecê-lo, diferenciá-lo, torná-lo humano” (FANON, 1968, p. 161). Isso tornaria possível o início de um processo que “modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história” (FANON, 1968, p. 26).

Diante do exposto, consideramos que a peça *A Paixão de Ajuricaba* é uma narrativa que propõe um engrandecimento e uma ressignificação do passado histórico daqueles que contribuíram para a constituição do que as pessoas podem se tornar, fazendo com que elas se tornem protagonistas de sua própria história.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

### LUTA, RESISTÊNCIA E DESCOLONIZAÇÃO

*A descolonização jamais passa despercebida  
porque atinge o ser, modifica  
fundamentalmente o ser, transforma  
espectadores sobrecarregados de  
inessencialidade em atôres privilegiados,  
colhidos de modo quase grandioso pela roda-  
viva da história.*  
Frantz Fanon

Ao longo desta dissertação, recorreremos às proposições da teoria pós-colonial para investigarmos as marcas discursivas que estruturam a peça de teatro *A Paixão de Ajuricaba*, encenada pelo grupo de teatro TESC, no ano de 1974. As marcas dos discursos colonialistas e dos discursos descolonizadores foram o principal alvo de nossa investigação.

No Ato I, apresentamos as leituras de outros pesquisadores que também analisaram essa obra por outras perspectivas, com o objetivo de apontarmos a relevância desta peça para a academia e comunidade em geral. Além disso, ainda neste mesmo ato, evidenciamos os discursos colonialistas e pós-coloniais representados em *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza, estabelecendo um paralelo entre eles e as premissas da teoria pós-colonial, pois apontamos de que maneira esses discursos podem imprimir práticas de opressão ou libertação.

O Ato II discorreu sobre os acontecimentos que envolveram o processo de constituição do teatro produzido na Amazônia, apontando as preferências dos espetáculos realizados no Teatro Amazonas e dos espetáculos produzidos em praças e locais alternativos, no início do século XIX. Também fizemos uma análise do papel do grupo Teatro Experimental do SESC Amazônia (TESC) e verificamos a influência do dramaturgo Márcio Souza para a consolidação do fazer teatral na Amazônia, entre 1968 e 1978.

Também demonstramos neste trabalho, no Ato III, o contexto histórico que envolveu o enredo da peça e seu processo de criação, destacando-se as práticas discursivas da personagem Ajuricaba em defesa de seu povo contra os colonizadores e na luta por liberdade. Além de refletir sobre as práticas discursivas de liberdade e resistência dos personagens, descrevemos cada parte da obra,

apontando as evidências que nos levaram a acreditar que *A Paixão de Ajuricaba* é uma obra descolonizadora, pois faz o público, literariamente, refletir sobre seu passado para dar-lhe um novo significado. Por essa razão, julgamos que a obra configura-se como instrumento de resistência ao processo de apagamento cultural dos povos colonizados, pois outras possibilidades de futuro surgem para esses povos a partir desse retrospecto. Segundo Bhabha,

O que é crucial nessa visão do futuro é a crença de que não devemos simplesmente mudar apenas as narrativas de nossas histórias, mas transformar nossa noção do que significa viver, do que significa ser, em outros tempos e espaços diferentes, tanto humanos como históricos (BHABHA, 1998, p. 352).

Ainda conforme as disposições de Bhabha, verificamos que a peça de Márcio Souza assume mais uma função: a de “introduzir um outro *locus* de inscrição e intervenção, um outro lugar de enunciação híbrido, ‘inadequado’, através daquela cisão temporal (...) para a significação da agência pós-colonial”, ao sobrepor a cultura dos indígenas à cultura do europeu (BHABHA, 1998, p. 333-4).

Nesse caso, refletimos que, para a peça de Souza, o “outro *locus*” de que Bhabha faz referência é o olhar dos indígenas. É a possibilidade de – através da arte, da metáfora, da alegoria e da ficção – desconstruir os valores e pressupostos históricos impostos pelos colonizadores, na busca por valorização e reconhecimento das comunidades indígenas, que também tiveram importante papel na constituição do Brasil. Desta forma, evidenciamos as marcas enunciativas do TESC – impressas em personagens intensos e com atitudes impactantes, assim como Ajuricaba – como contradiscursos destruidores de estigmas, os quais geram questionamentos quanto às “verdades” da historiografia oficial. Márcio Souza e outros escritores de países colonizadores tornam, a partir dessa postura, factível uma transformação do pensamento daqueles povos historicamente subjugados e desvalorizados.

Essas reflexões nos levam a afirmar que as práticas discursivas de Ajuricaba, conduzidas por Márcio Souza, sobressaem-se aos discursos colonizadores expostos em *A Paixão de Ajuricaba*, haja vista que se convertem em mecanismos para preencher lacunas e silêncios deixados pela historiografia, servindo como contradiscursos.

Posto isso, consideramos que a produção literária dos escritores de países colonizados torna-se uma propagadora de ações libertadoras, ações essas que

podem propiciar independência cultural de um povo, tendo em vista que conferem destaque às vozes dos oprimidos – os quais deixam de ser vítimas e passam a ser protagonistas de sua própria história. Por essa razão, entendemos que essas práticas descolonizadoras devem ser propagadas e levadas ao palco da vida, para transformar “espectadores sobrecarregados” em “atores privilegiados”, pois assim como afirma Fanon, na citação que inicia esta seção, essa prática “modifica fundamentalmente o ser”.

Dessa maneira, considerando o que foi observado na obra analisada, verificamos a importância de revisitar o passado para suscitar a oportunidade de se repensar o presente pautado em novas possibilidades e em referências culturais divergentes daquelas impostas por séculos de colonização. Por isso, avaliamos que essas práticas de rememoração não de se perpetuar, pois a **luta** e a **resistência** contra qualquer tipo de imposições e atos opressores podem gerar perspectivas de independência cultural e, conseqüentemente, **de descolonização**.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ribeiro do. *Fundação de Belém do Pará: jornada de Francisco Caldeira de Castelo Branco em 1606*. 2. ed., Brasília: Senado Federal, 2004.

AMARAL, Vinicius Alves do. *Ou a revolta ou a obediência estúpida: Aldísio Filgueiras frente à ditadura civil-militar” (1964-1968)*. 285p. Dissertação (Mestrado) em História. Manaus, Universidade Federal do Amazonas, 2015.

AMORIM, Aníbal. *Viagens pelo Brasil: do Rio ao Acre*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1917.

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. *TESC: nos bastidores da lenda*. Manaus: Valer, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cenário de Memórias. Movimento Teatral em Manaus (1944-1968)*. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2001.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso: história e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BATISTA, Djalma. *O Complexo da Amazônia – Análise do processo de desenvolvimento*. 2. ed. Manaus: Valer/ EDUA/ INPA, 2007.

BELLARD, Hugo. *Ajuricaba, O Guerreiro Manau*. Edição Comemorativa do Primeiro Centenário de Manaus como Cidade. Manaus: [s.n.], 1948.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: EDUEM, 2009.

\_\_\_\_\_. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2012.

BRAGA, Genesino. *Fastígio e Sensibilidade do Amazonas de Ontem*. 2. ed. Editora Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1983.

CARVALHO, João Carlos de. *Amazônia Revisitada: de Carvajal a Márcio Souza*. 282 p. Tese (Doutorado) em Teoria Literária. São José do Rio Preto, Unesp, 2001.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

COELHO, Anna Carolina de Abreu. *Santa-Anna Nery: um propagandista “voluntário” da Amazônia (1883-1901)*. 2007. 104 p. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia). Belém, Universidade Federal do Pará, 2007.

COSTA, Mariana Balduino da. *Personagens e Identidades em A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza*. 2012. 109 p. Dissertação (Mestrado) em Sociedade e Cultura na Amazônia. Manaus, Universidade Federal do Amazonas, 2012.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1968.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. São Paulo: Vozes, 1972.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

LIMA, Rainério; LUNA, Sandra. *Paixão na Zona Franca: Márcio Souza e a dramaturgia na Amazônia*. *Graphos*, João Pessoa, v. 12, n. 1, p. 179-97. 2010.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Trad: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NENEVÉ, Miguel. O olhar norte-americano sobre a Amazônia na década de 90: Uma análise de *The Burning Season* de A. Revkin e *The World is Bruning* de A. Shoumatoff. In: NENEVÉ, Miguel. COOPER, Martin. Proença, Marilene. (Org.). *Olhares sobre a Amazônia*. Looking at the Amazon. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

\_\_\_\_\_. A teoria do Pós-colonialismo e algumas contribuições para a educação. In: Canadart. Salvador. Xiii (2006), pp. 131-146.

PRADO JR, Caio. *A formação do Brasil contemporâneo*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1963.

REIS, Arthur César Ferreira. *Amazônia e a cobiça internacional*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

RESENDE, Tadeu Valdir Freitas de. *A conquista e a ocupação da Amazônia no período colonial: a definição das fronteiras*. 2006. 336 p. Tese (Doutorado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

ROCHA, Hélio. A geografia amazônica na literatura. In: SILVA, Adnilson de Almeida; SILVA, Maria das Graças Silva Nascimento; SILVA, Ricardo Gilson da Costa. (Orgs.). *Colonização, território e meio ambiente em Rondônia: reflexões geográficas*. Curitiba: SK Editora, 2012-a.

\_\_\_\_\_. *Microfísicas do imperialismo: A Amazônia rondoniense e acreana em quatro relatos de viagem*. Curitiba: Editora CRV, 2012-b.

\_\_\_\_\_. *O Mar e a Selva*: sobre a viagem de Henry Major Tomlinson ao Brasil. Curitiba: Editora CRV, 2012-c.

\_\_\_\_\_. *O Paraíso do Diabo*: relato de viagem e testemunho das atrocidades do colonialismo na Amazônia, 1. ed. São Carlos: Scienza, 2016. v. 1. 234p .

SAID, Edward W. *Orientalismo*: O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMPAIO-SILVA, Orlando. *Eduardo Galvão - Índios e caboclos*. São Paulo: Annablume. 2007. 326 p.

SERAFICO, José. Teatro Amazonas: símbolo de quê? *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 61, n. 3, p. 37-40. 2009.

\_\_\_\_\_. A questão do teatro regional. In: *Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982. p. 86-91.

\_\_\_\_\_. *O palco verde*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

\_\_\_\_\_. *Teatro I*. São Paulo: Marco Zero, 1997.

\_\_\_\_\_. *A expressão amazonense*: do colonialismo ao neocolonialismo. 2. ed. rev. Manaus: Valer, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Paixão de Ajuricaba*. Manaus: Valer, 2005.

\_\_\_\_\_. *Um Teatro na Amazônia*: A trajetória do Teatro Experimental do SESC do Amazonas. Manaus: Valer, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ajuricaba*: o caudilho das selvas. Coleção a luta de cada um. São Paulo: Ed. Callis, 2006.

\_\_\_\_\_. *História da Amazônia*. Manaus: Valer, 2009.

\_\_\_\_\_. Teatro na Amazônia: Os dois territórios culturais. *Ensaio Geral*, Belém, v.3, n.5, p. 190-208, jan./jul. 2011.

SOUSA, James O. Mão-de-obra indígena na Amazônia Colonial. *Em Tempo de Histórias*, Brasília, n.º.6, 2002. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/viewFile/2718/2274>> Acesso em: 28 abr. 2016.

TOCANTINS, Leandro. *Amazônia*: natureza, homem e tempo. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército/ Civilização Brasileira, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América*. A questão do outro. São Paulo. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

VILLANOVA, Simone. *Sociabilidade e Cultura: a história dos “pequenos teatros” na cidade de Manaus (1859-1900)*. 2008. 275 p. Dissertação (Mestrado) em História Social. Manaus, Universidade Federal do Amazonas, 2008.



## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. *Amazônia em cena. Grupos teatrais em Manaus (1969-2000)*. Manaus: Valer, 2014.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. revisada. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DUSSEL, Enrique. *Filosofia da libertação*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

FARIA, Ivani Ferreira de. *Territórios e Territorialidades*. Indígenas do Alto Rio Negro. Manaus: EDUA, 2003.

KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: mito e literatura*. 3. ed. Manaus: Valer, 2011.

LIMA, Andréia Mendonça dos Santos. *Tradução e Pós-colonialismo: Uma análise de Mad Maria de Márcio Souza e sua tradução para o inglês*. 2013. 114 p. Dissertação (Mestrado) em Estudos Literários. Porto Velho, Universidade Federal de Rondônia, 2013.

LIMA, Simone de Souza. *Amazônia Babel: línguas, ficção, margens, nomadismo e resíduos utópicos*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos textos*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

\_\_\_\_\_. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.

PONTES FILHO, Raimundo Pereira. *Estudos de História do Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2000.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

SÁ, Lúcia. *Literaturas da Floresta – Textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.